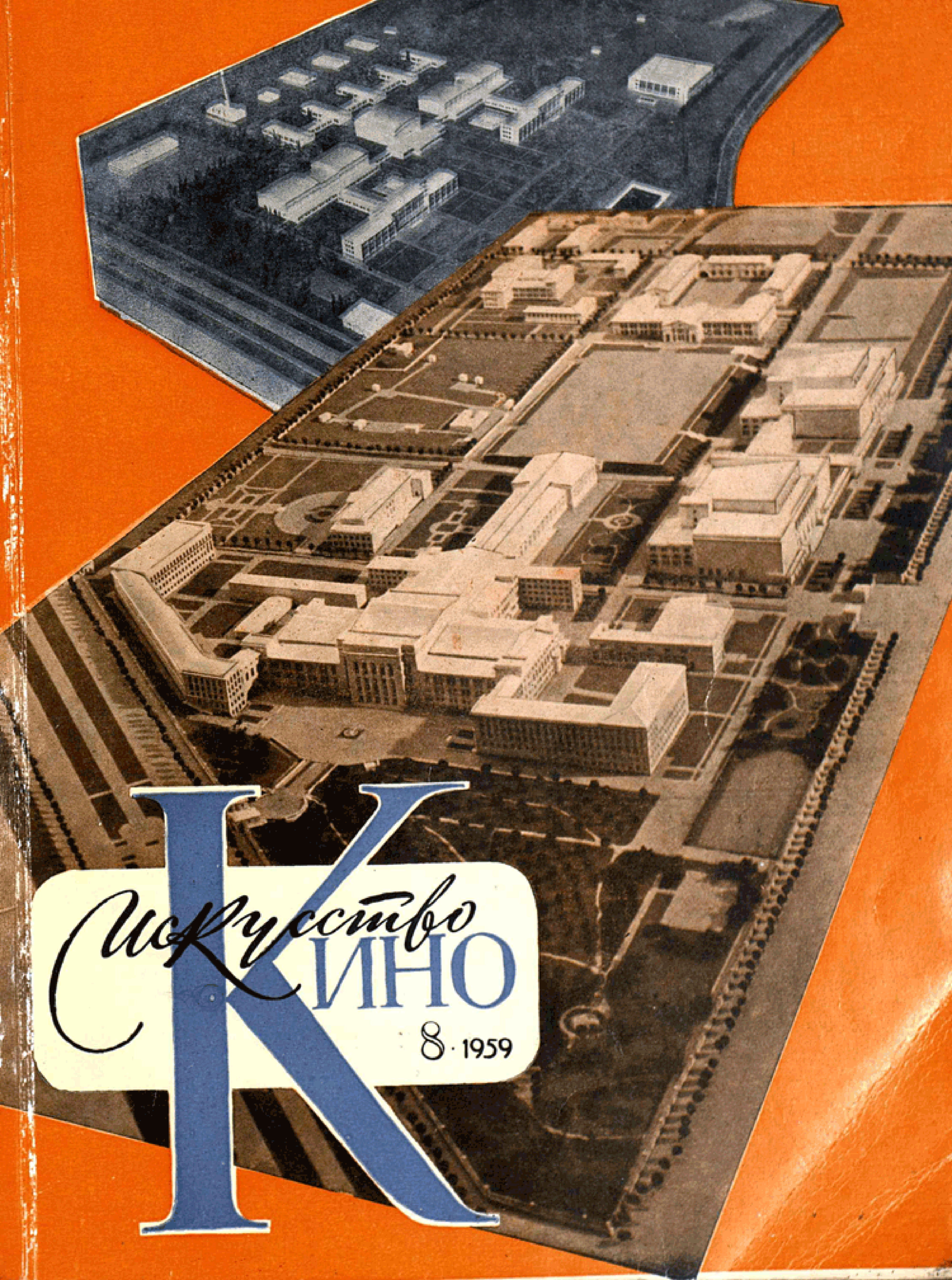
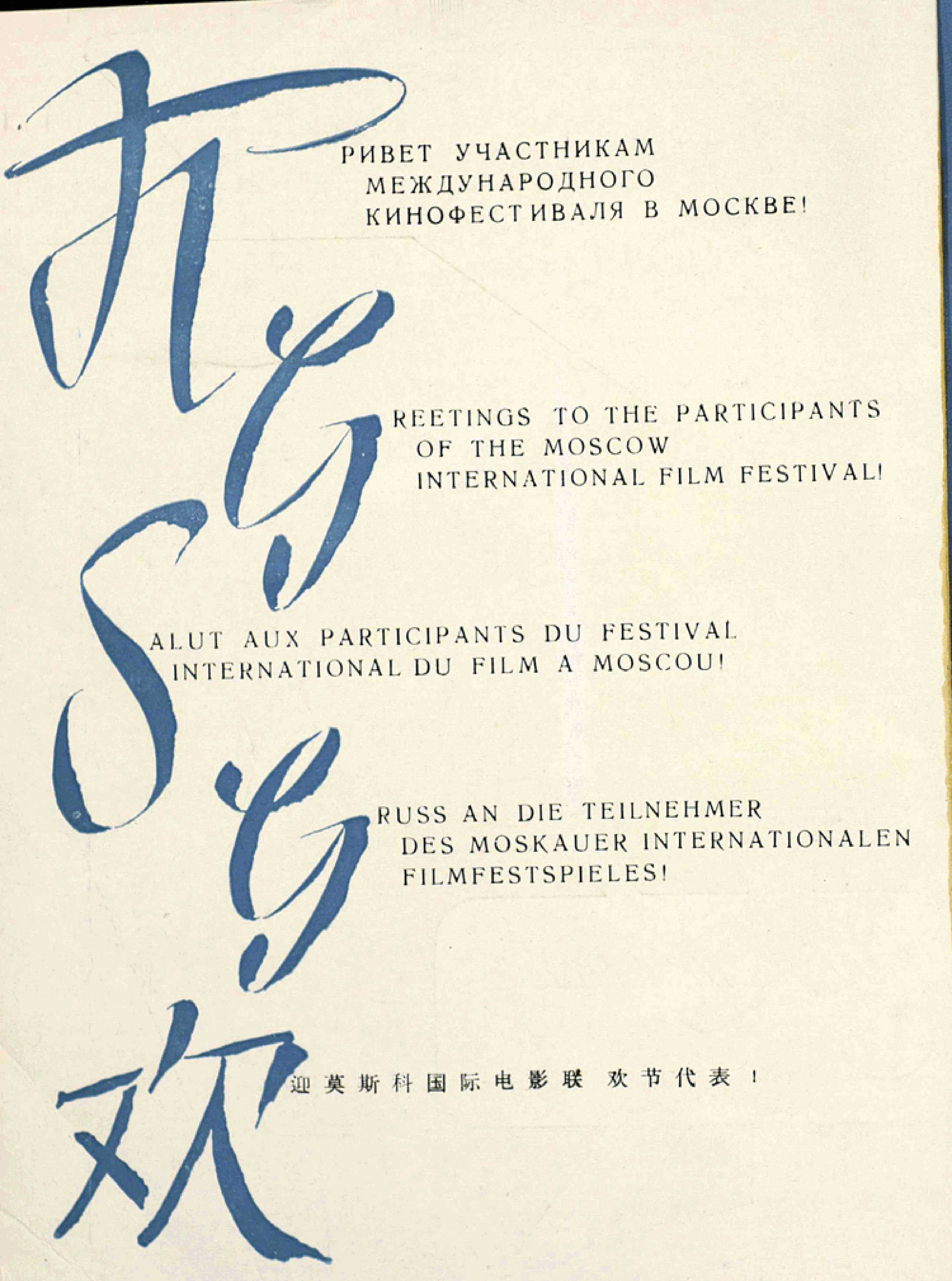

Искусство
КИНО
8 · 1959


ПРИВЕТ УЧАСТНИКАМ
МЕЖДУНАРОДНОГО
КИНОФЕСТИВАЛЯ В МОСКВЕ!
GREETINGS TO THE PARTICIPANTS
OF THE MOSCOW
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL!
SALUT AUX PARTICIPANTS DU FESTIVAL
INTERNATIONAL DU FILM A MOSCOU!
GRUSS AN DIE TEILNEHMER
DES MOSKAUER INTERNATIONALEN
FILMFESTSPIELES!
欢迎莫斯科国际电影联 欢节代表！

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки—макеты строящихся киностудий: в центре—«Большого Мосфильма», вверху—студии «Грузия-фильм» (см. заметку «Это будет завтра»).





Взгляните на снимок слева: так выглядела московская окраина Потылиха в начале тридцатых годов.

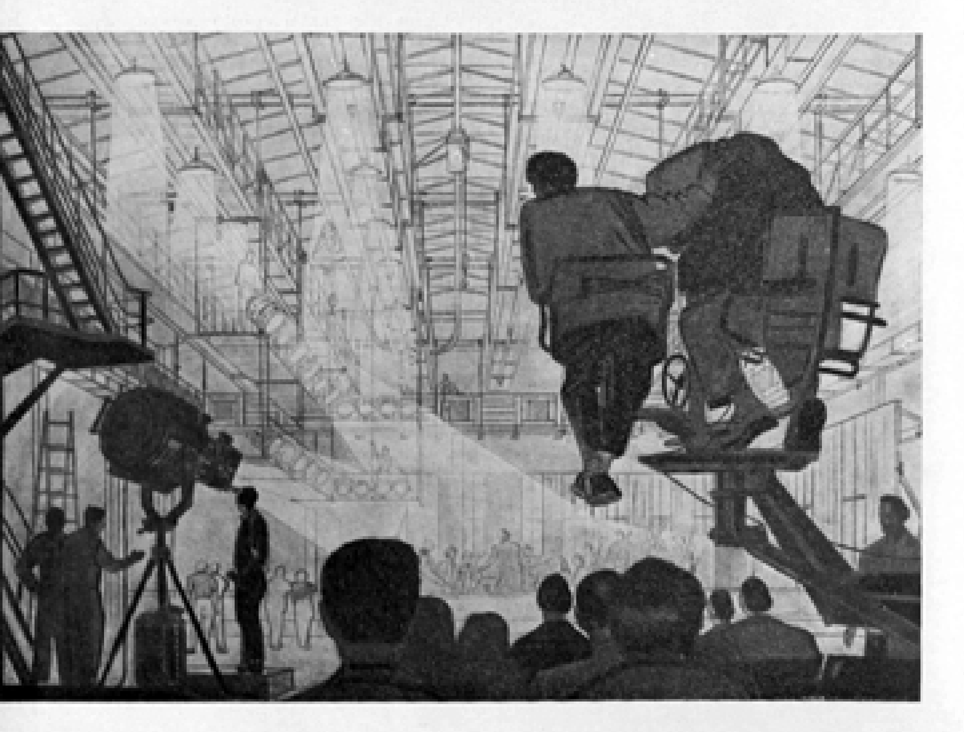
Рядом с этим снимком уникальный кадр из кинохроники: митинг по случаю закладки киностудии на Потылихе — той самой, которая ныне называется «Мосфильмом».

Фото в центре — сегодняшний вид студии «Мосфильм». Снимок сделан нашим фотокорреспондентом Н. Шашковым в июле 1959 года.

А вот каким станет «Мосфильм» в ближайшие годы. Проект «Большого Мосфильма» уже претворяется в жизнь.

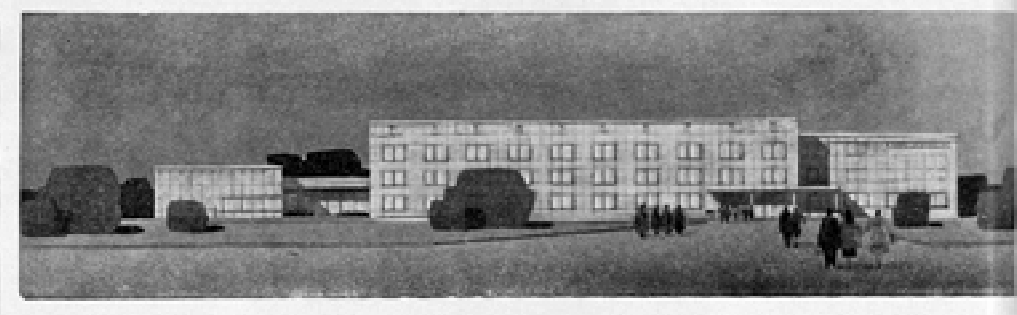
В разных концах советской страны уже строятся или будут строиться в этом семилетии новые киностудии (см. заметку «Это будет завтра»).

Большое внимание уделяют архитекторы и инженеры, в частности, внутреннему планированию и оборудованию съемочных павильонов. На рисунке, публикуемом ниже, — вид типового павильона новой студии.

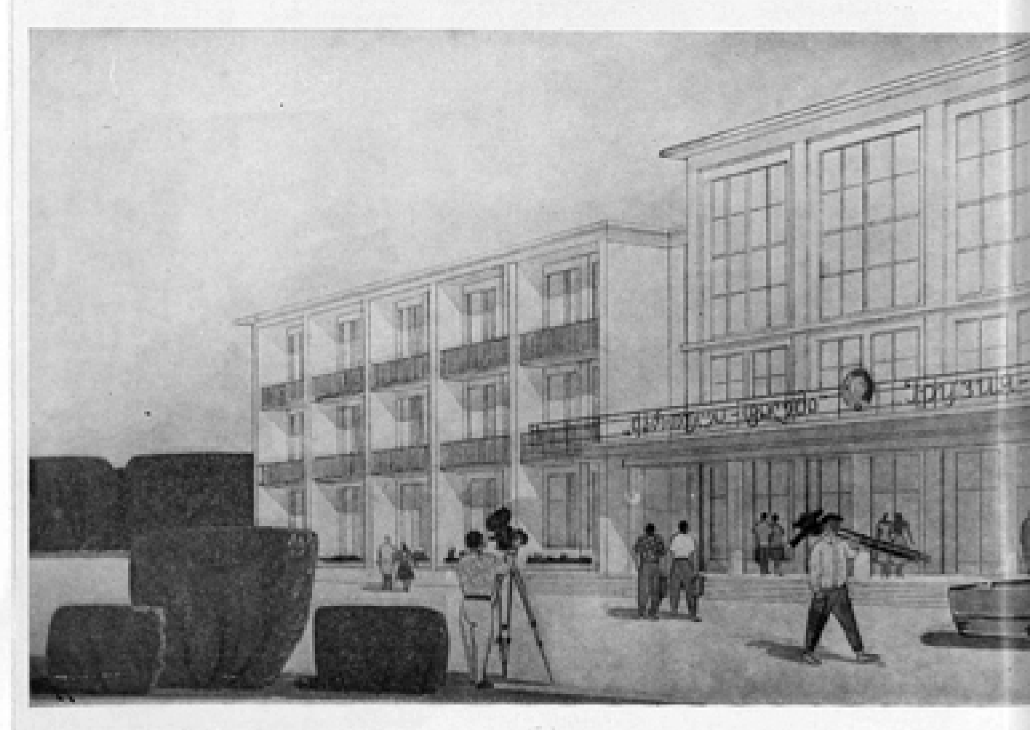




Общий вид строящейся студии в Минске (проект)



Общий вид Сталинабадской студии (проект)



Фасад новой студии «Грузия-фильм» (проект)



ЗА ГУМАНИЗМ КИНОИСКУССТВА,

ЗА МИР И ДРУЖБУ МЕЖДУ НАРОДАМИ!

FOR HUMANISM IN CINEMA ART,

FOR PEACE AND FRIENDSHIP AMONG NATIONS!

POUR L'HUMANISME DANS L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

POUR LA PAIX ET L'AMITIÉ ENTRE LES PEUPLES!

FÜR HUMANISMUS IN FILMKUNST,

FÜR FRIEDEN UND FREUNDSCHAFT UNTER DEN VÖLKERN!

为爭取电影艺术人道主义，全世界人民之間和平，友好而斗爭！

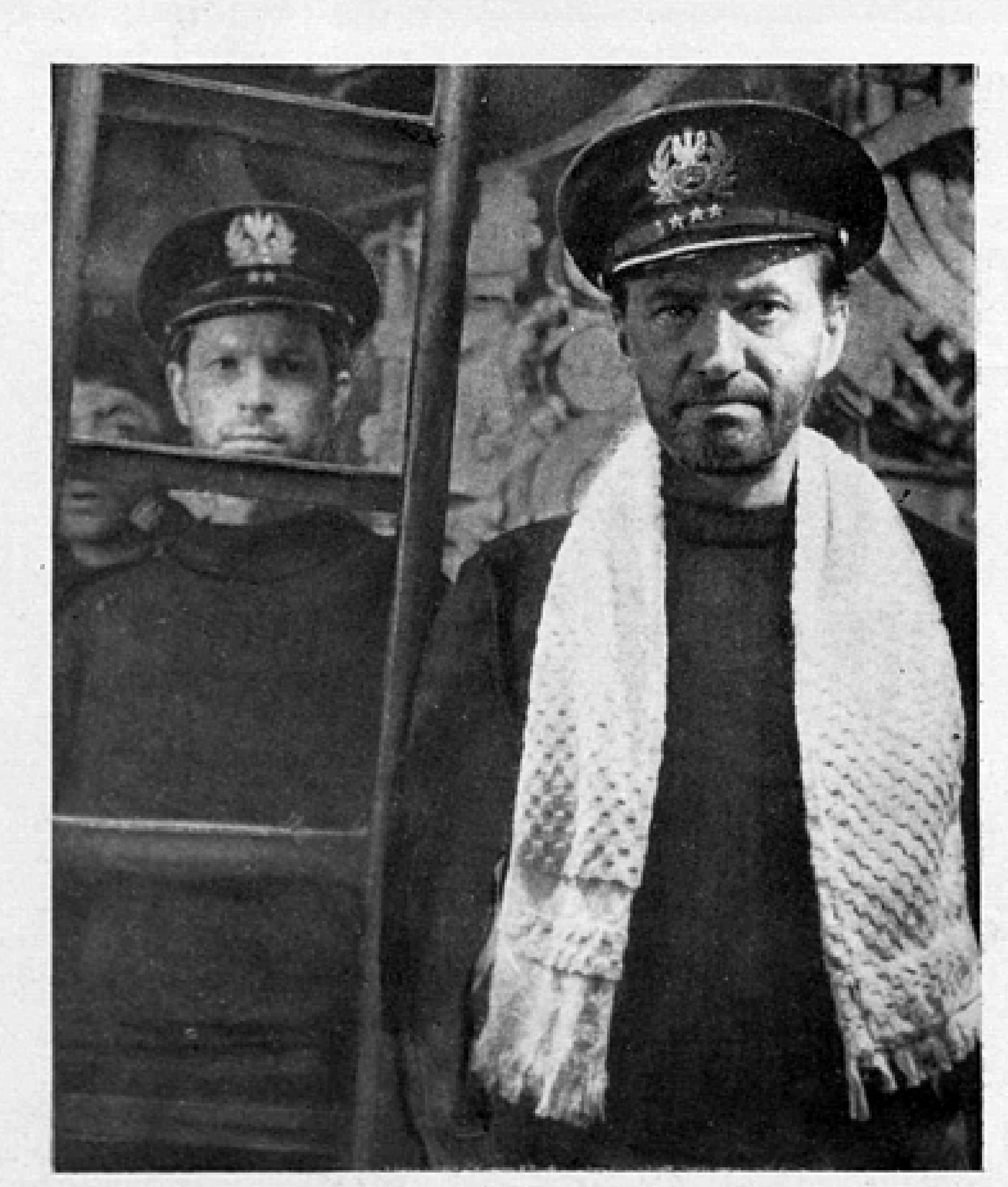




«КРИК С УЛИЦ» (Англия)

«ПЕСНЯ МАТРОСОВ» (ГДР)

«СТАРЫЙ СОЛДАТ» (КНР)



«ОРЕЛ» (Польша)

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» (СССР)



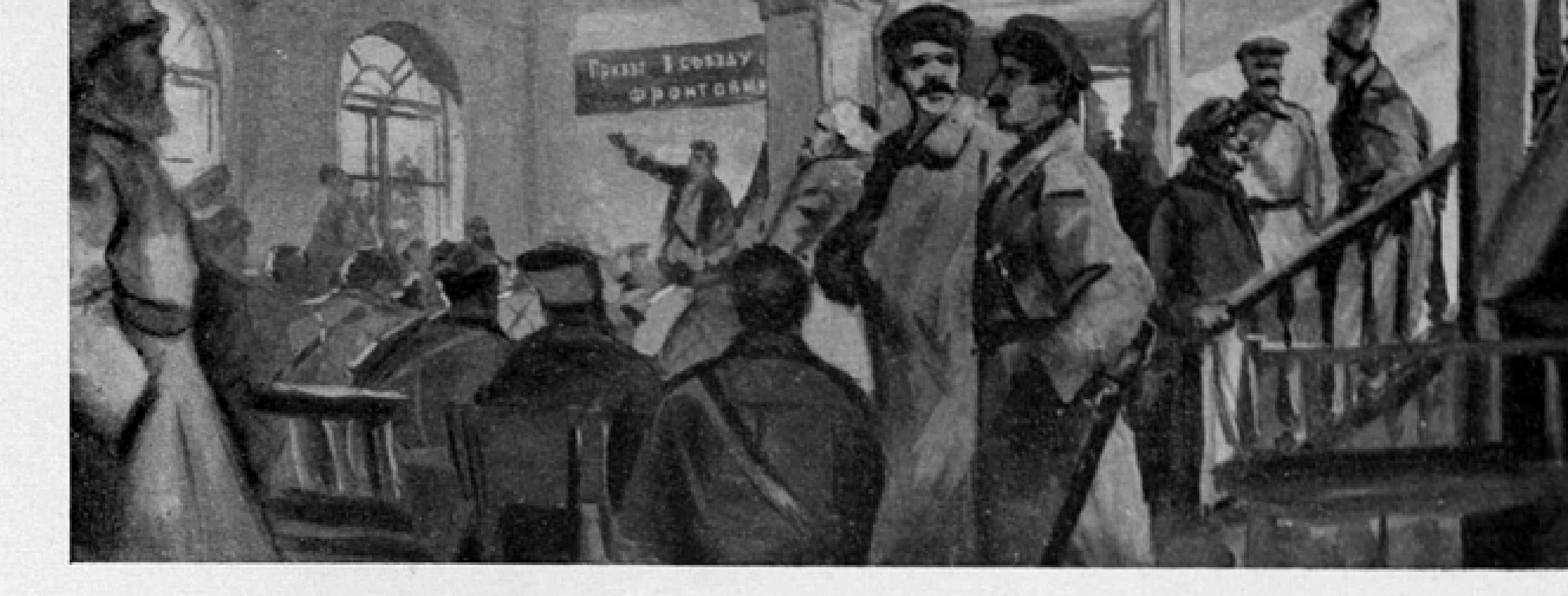
«БЕГСТВО ИЗ ТЕНИ» (Чехословакия)



«НЕЗАБЫВАЕМАЯ ТРОПИНКА» (Япония)

ИЗ ФЕСТИВАЛЬНОЙ ПОЧТЫ

ИДЕЯ ПРОВЕДЕНИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В МОСКВЕ ВСТРЕТИЛА ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ОТКЛИК ВО МНОГИХ СТРАНАХ МИРА. В ТО ВРЕМЯ, КОГДА ПЕЧАТАЛСЯ ЭТОТ НОМЕР ЖУРНАЛА, ИЗ РЯДА ГОСУДАРСТВ ЕЩЕ ПОСТУПАЛИ ЗАЯВКИ НА УЧАСТИЕ В ФЕСТИВАЛЕ. МЫ ПУБЛИКУЕМ КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ, КОТОРЫЕ БЫЛИ ПРЕДЛОЖЕНЫ ДЛЯ ПРОГРАММЫ ФЕСТИВАЛЯ В ПЕРВЫХ ЗАЯВКАХ, ПОЛУЧЕННЫХ В МОСКВЕ ИЗ РАЗЛИЧНЫХ СТРАН.



Художник Б. ДУЛЕНКОВ. «ТИХИЙ ДОН»

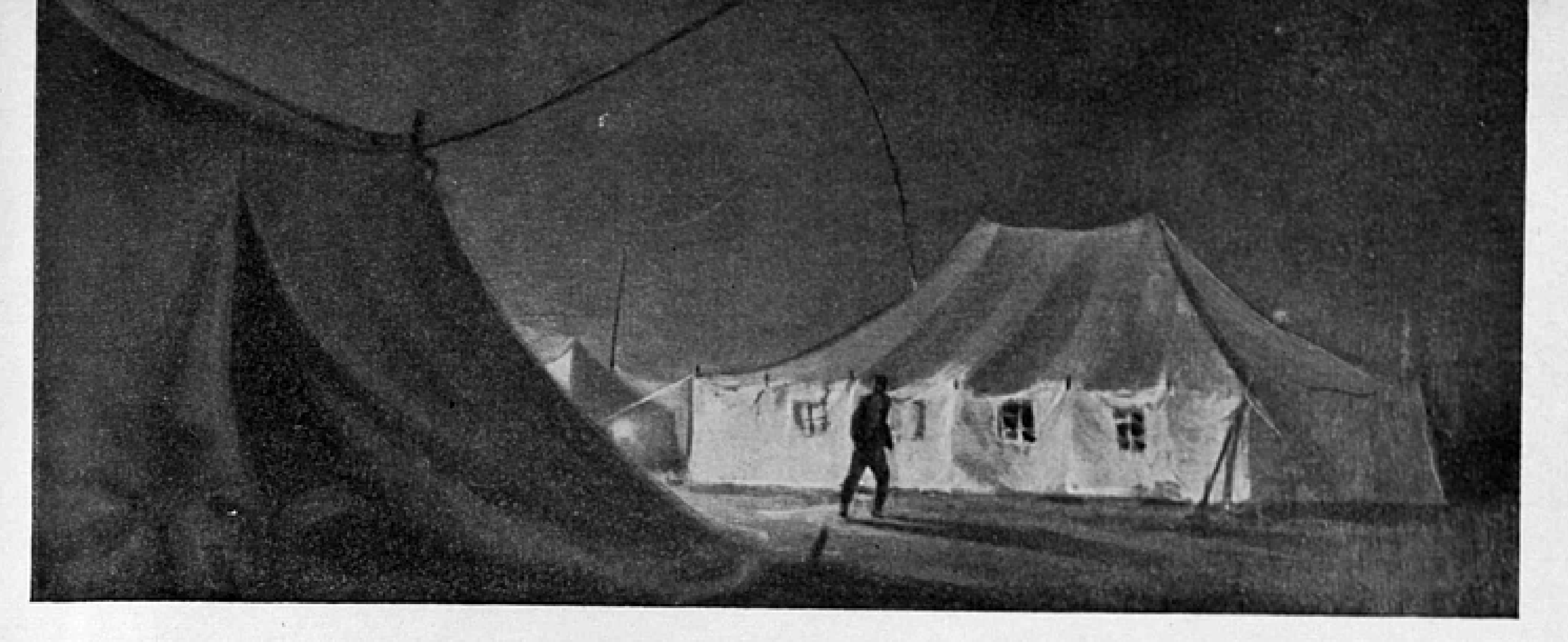
Художник Н. СУВОРОВ. «ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА»

В дни Всесоюзной творческой конференции по изобразительному решению художественных фильмов в Центральном Доме кино была открыта выставка работ операторов и художников. Публикуем ряд экспонированных на выставке эскизов к фильмам, которые уже поставлены или ставятся на различных киностудиях Советского Союза.

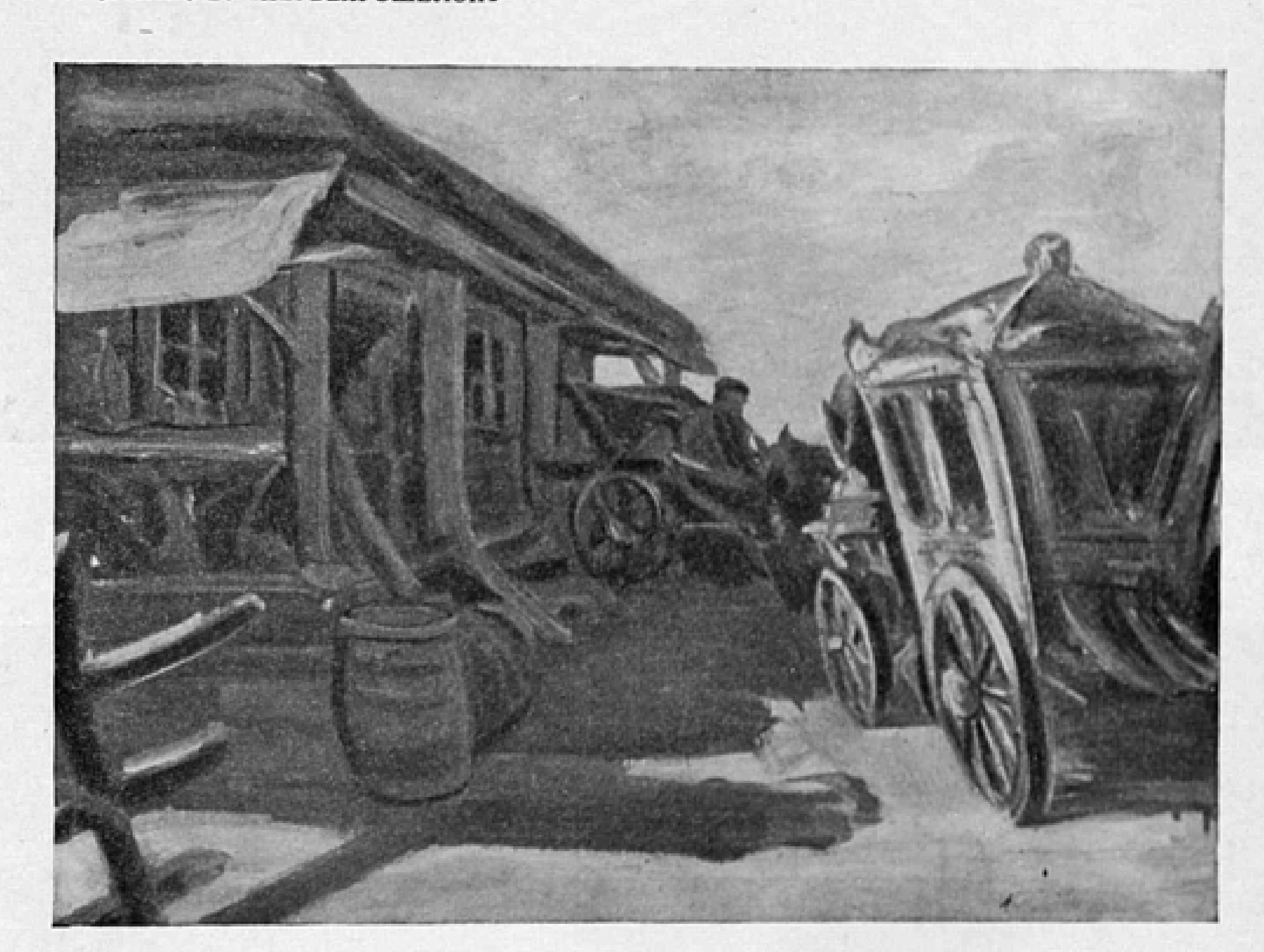


Художники А. БОРИСОВ и И. ПЛАСТИНКИН. «ПОЭМА О МОРЕ»

Художники М. БОГДАНОВ и Г. МЯСНИКОВ. «КОММУНИСТ»



Художники М. БОГДАНОВ и Г. МЯСНИКОВ. «ПЕРВЫЙ ЭШЕЛОН»



Художник Н. РЕЗНИК.
«ГРИГОРИЙ СКОВОРОДА»



Художник В. АГРАНОВ.
«МАЛЬЧИКИ»

Художники И. НОВОДЕРЕЖКИН и С. ВОРОНКОВ. «СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»

Художник П. ЗАЛЬЦМАН. «НА ДИКОМ БРЕГЕ ИРТЫША»


Искусство Кино
8
АВГУСТ
1959

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ПОРА ВЕЛИКОГО ТРУДА

Семимильными шагами идет наша страна к великому коммунистическому Завтра. Темпы, какими осуществляется в нашей стране развитие всех отраслей хозяйства, науки, техники, культуры, поистине можно назвать сверхскоростными и чудесными!

И в этом беспримерном, невиданном ранее движении немалую роль играет труд советских художников.

Служение народу является высоким призванием художника. Своим творчеством он содействует воспитанию людей в духе преданности идеям коммунизма. Показом положительного в нашей жизни, изображением хорошего, светлого, достойного подражания он помогает людям прокладывать новые пути вперед.

Необычайно велико в нашей стране значение искусства, и, следовательно, также необычайно велика ответственность художника перед народом, для которого он творит. От художника требуется обостренная зоркость глаза, обладающее абсолютным слухом ухо, чуткое ко всему окружающему сердце, трудолюбивые, не знающие покоя руки — и знание, ум, отточенные и закаленные в горниле великих философских идей марксизма-ленинизма.

Счастливые современники и участники строительства нового мира — всегда ли и все ли наши художники умеют увидеть и показать в искусстве грандиозные дела народа нашего, показать жизнь во всем ее размахе, созидательном творчестве, многообразии? Ведь иной раз, привыкшие к небывалым свершениям, мы смотрим на окружающее как на нечто само собой разумеющееся, не замечаем, как проявляются великие творческие силы народа, как расцветают души, как буквально во всех областях и сферах нашей жизни появляются все новые и новые народные таланты.

Партия бережно и твердо направляет творческих работников, помогает им понять стоящие перед народом и страной важнейшие задачи, правильно оценить происходящие изменения в жизни нашего общества.

В речи на Третьем съезде писателей 22 мая 1959 года товарищ Н. С. Хрущев, говоря о задачах, стоящих перед писателями, указал как на одну из важнейших на необходимость показа современного положительного героя, изображения в искусстве торжества нового над старым.

«...Я всецело нахожусь на стороне тех писателей,— говорил Н. С. Хрущев,— которые показывают жизнеутверждающую силу нового, его торжество над старым. Писатели, крепко опирающиеся на реальные, конкретные явления и процессы жизни, хотят служить своему народу, стремятся создавать такие произведения, которые находятся на вооружении нашей партии».

Задача создания образа-типа положительного героя нашего времени, показа новых сторон жизни является не менее актуальной и важной для кинематографиста.

Прошло 40 лет с того исторического дня, когда В. И. Ленин подписал декрет о национализации кино. За эти годы кино от примитивного «иллюзиона», каким оно было на заре его жизни, превратилось в могучее народное искусство, способное показывать сложнейшие явления жизни. И если, оглянувшись назад, задуматься над тем, когда, в каких случаях, в каких произведениях достигало киноискусство наибольшей силы воздействия на массы,— не трудно будет ответить, что тогда и там, где художник умел потрясти, взволновать, восхитить зрителей силой и правдой положительных образов и идей, которыми он зажигал человеческие сердца.

Так и сегодня. Тем произведениям обеспечен серьезный успех у народа, те останутся и впредь ярким свидетельством о величии нашей эпохи, в которых глубоко, правдиво и страстно сказано о том новом, что движет сегодня нашу жизнь вперед, в которых со всей полнотой, многосторонне, ярко показан образ советского человека—созидателя.

«...Человек не рождается сразу коммунистическим человеком,— сказал в речи на съезде писателей Н. С. Хрущев.— Такого человека никто еще не знает, и вы его не видели. Его нельзя выдумать — он будет создаваться в процессе построения коммунистического общества, в процессе завершения перехода от социализма к коммунизму».

Люди искусства не должны ждать, когда появится абсолютно готовенький, идеальный человек коммунистического общества. Новаторская сущность нашего искусства—искусства социалистического реализма—как раз заключается в том, чтобы в нашем современнике увидеть новое, чтобы показать образ героя в развитии, движении, в процессе роста на пути к коммунизму.

Именно об этом говорили участники опубликованной в № 4 нашего журнала беседы «за круглым столом» — члены бригад коммунистического труда, призывая работников кино показывать судьбу рядового человека так, чтобы из нее можно было понять, какой огромный путь прошел наш народ, какие чудеса произошли в нашей стране. Об этом же говорили крестьяне из колхоза имени Чапаева, Рязанской области, об этом же — о духовном облике нового человека, о том, что́ сегодня формирует сознание современника,— говорили слушатели армейских курсов «Выстрел», встречаясь с работниками нашей редакции. Присоединим к этому десятки читательских писем, в которых самые разные люди, живущие в самых разных концах страны, по-хозяйски строго, мудро и доброжелательно предъявляют счет к деятелям кино, пишут о том, что хотели бы видеть на экране образ современника, равный по художественной силе образу Павки Корчагина, Максима, Чапаева.

Это ли не великая задача? В ее решении должны участвовать киномастера всех поколений. Вместе с опытными художниками старшего поколения молодые творческие работники должны взяться за труднейшую, но исключительно важную и благородную задачу: запечатлеть в живых образах экрана героический подвиг народа — строителя коммунизма, создать такие яркие, впечатляющие образы героев, чтобы люди будущего с гордостью говорили — смотрите, какими были отцы наши и деды!

Не к лицу талантливым молодым кинодраматургам и режиссерам идти по пути подражания или отыскивать сюжеты своих произведений не на главных магистралях нашей жизни, а где-то в ее закоулках, с черного хода. Могут также потесниться в их творческих планах экранизации классиков и другие «спокойные», академические темы. Надо дерзать, берясь за главные, кардинальные темы современности!

В обращении июньского Пленума Центрального Комитета КПСС к трудящимся Советского Союза говорится о тех людях, которых можно сегодня назвать «разведчиками будущего», — об участниках славного движения бригад и ударников коммунистического труда:

«Ударник коммунистического труда тот, кто, став мастером своего дела, не успокаивается на достигнутом, а пытливо смотрит вперед, дерзает, ищет! Он дружит с передовой наукой и техникой, не терпит равнения «на старинку», всегда готов идти по неизведанным дорогам новаторов...».

Вот об этом новом типе человека, рожденного великой эпохой, прежде всего должно говорить наше искусство.

Коммунистическая партия и Советское правительство создали в нашей стране небывало благоприятные условия для художественного творчества, для расцвета искусства. Перед советскими кинематографистами открыты широчайшие возможности осуществления их творческих замыслов, проявления своей художнической индивидуальности в произведениях большого, подлинно народного искусства. Им даны все права, кроме «права» работать бездумно и ремесленно, искажать правду жизни. Следуя ленинским заветам, партия бережно поддерживает талант каждого художника, помогает ему расти и совершенствоваться.

Деятелю советского киноискусства предоставлена высокая трибуна: его мысли и чувства, выраженные в художественных образах, воспринимаются сотнями миллионов людей в нашей стране и за ее пределами. К концу нынешней семилетки ежегодное количество посещений кинотеатров в СССР превысит пять миллиардов! Развитие телевидения неизмеримо расширяет число зрителей каждого фильма.

Все большее место занимают наши картины и на зарубежных экранах. Советские киномастера вместе с киноработниками всех стран социалистического лагеря своим творчеством утверждают высокую миссию киноискусства как глашатая идей мира и прогресса во всем мире.

Свидетельством роста и укрепления наших международных связей является открывающийся в Москве международный кинофестиваль, девиз которого гласит: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами».

Бесчисленные друзья советского кино в СССР и за рубежом с интересом ждут новых работ наших кинодраматургов, режиссеров, актеров, операторов, и прежде всего произведений, раскрывающих смысл великих преобразований в нашей стране, душевный мир советского человека, строителя коммунизма.

Стремительный взлет, быстрое движение вперед, характерные для нашей действительности, грандиозные планы семилетия — все это требует от художника полной душевной отдачи. И если каждый кинематографист будет работать в полную меру своих сил и таланта, если мы решительно повысим требовательность к результатам творческого труда, объявим беспощадную борьбу любым проявлениям косности, равнодушия, ремесленничества, тяготению к легкой жизни в искусстве,— тогда расцвет нашего искусства будет еще более ярким и в новых кинопроизведениях во всем своем величии предстанет титаническая деятельность народа нашего по созиданию коммунистического общества.

Д Е К Р Е Т

О ПЕРЕХОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ И КИНЕМАТОГРФИЧЕСКОЙ ТОРГОВЛИ И ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ВЕДЕНИЕ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.

1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на всей территории Р.С.Ф.С.Р. в ведение Народного Комиссариата по Просвещению.

2. Для этой цели Народному Комиссариату по Просвещению предоставляется право: а/ национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фото-кино предприятий, так и всей фото-кино промышленности; б/ реквизиции предприятий и фото-кино товаров, материалов и инструментов; в/ установления твердых и предельных цен на фото-кино сырье и фабрикаты; г/ производства учета и контроля фото-кино торговли и промышленности и д/ регулирования всей фото-кино торговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фото-кино делу.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА
НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ:

Управляющий Делами
Совета Народных Комиссаров:

Секретарь:

Москва, Кремль.

Августа 27 дня 1919 г.

ДЕКРЕТ О НАЦИОНАЛИЗАЦИИ ФОТО- И КИНОПРОМЫШЛЕННОСТИ, ПОДПИСАННЫЙ В. И. ЛЕНИНЫМ 27 АВГУСТА 1919 ГОДА

А. Гак

Ленинская забота о киноискусстве

В декретах Советского правительства, подписанных В. И. Лениным, в письмах и высказываниях Владимира Ильича в годы гражданской войны и восстановления народного хозяйства изложена программа организации кинодела. В этой статье приводятся некоторые новые материалы, показывающие, как В. И. Ленин заботился о развитии советской кинематографии (материалы хранятся в партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, в Центральном государственном архиве Октябрьской революции и социалистического строительства, в архивном фонде Совета Народных Комиссаров).

•

Еще задолго до Великой Октябрьской социалистической революции В. И. Ленин по достоинству оценил огромное значение кино для воспитания народных масс. Воспоминания ближайших соратников Ленина подтверждают, что уже в 1908 году Ильич интересовался научными кинолентами и охотно посещал киносеансы.

В. И. Ленин предвидел роль кино в условиях победы диктатуры пролетариата. Незадолго до Октябрьской революции в беседе с Вл. Бонч-Бруевичем о постановке на Западе сельскохозяйственной и естественнонаучной кинопропаганды В. И. Ленин указывал, насколько велико воздействие кино, сопровождаемого лекционным объяснением, даже на малоподготовленного зрителя.

После Октябрьской революции В. И. Ленин уделял кинематографии пристальное внимание. Исследователями почему-то упускается из виду постановление Совета Рабочей и Крестьянской Обороны от 13 мая 1919 года, подписанное Владимиром Ильичем Лениным. Между тем из постановления видно, что В. И. Ленин с самого начала существования Советского государства рассматривал кино не только как один из важнейших видов искусства, но и как средство массовой пропаганды и агитации, служащее укреплению диктатуры пролетариата. В постановлении этом, озаглавленном «Об организации агитационно-просветительных пунктов на узловых станциях и на местах посадки войск», говорилось:

«В целях использования железнодорожных станций для государственной пропаганды обороны РСФСР среди красноармейцев, железнодорожников, пассажиров и, по возможности, среди окрестного населения на главнейших местах посадки войск и узловых станциях срочно организуются агитационно-просветительные пункты, в задачи которых должно войти распространение литературы, воззваний, плакатов, листовок, газет, организация митингов, бесед, лекций, кинематографических сеансов...»[1].

Какого характера должны быть фильмы, посвященные новой эпохе, раскрывающие ее новое, социалистическое содержание? На этот счет В. И. Ленин в годы гражданской войны дал совершенно точное указание работникам советского киноискусства: «...производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники»[2].

[1] Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства (1919 г., № 25, ст. 283).

[2] «Советское киноискусство 1919—1939 годов» М., 1940, стр. 12.

Осуществляя это ленинское указание, советские кинохроникеры П. Ермолов, А. Левицкий, А. Лемберг, П. Новицкий, Э. Тиссэ и другие самоотверженно работали на фронтах гражданской войны и в тылу, запечатлевая на пленке героические дела Красной Армии, напряженные будни тыла.

Партия и правительство принимали все меры, чтобы улучшить организацию кинодела. Однако серьезным препятствием оказался упорный саботаж частных киновладельцев. Было ясно, что до тех пор, пока средства производства и эксплуатации кино будут оставаться в руках частнокапиталистических элементов, кинематограф не сможет целиком переключиться на службу Советской власти. Так родился ленинский декрет от 27 августа 1919 года о национализации в стране фотокинодела, явившийся основой для коренной перестройки киноработы. Вопросами кинематографии отныне занимался Всероссийский фото-киноотдел, образованный при Наркомпросе (ВФКО).

Большие трудности переживала в этот период советская кинематография. Кинооператоры работали на технически устаревших аппаратах, приобретение аппаратуры и кинопринадлежностей целиком зависело от иностранных фирм. Получить иностранную аппаратуру в условиях блокады было почти невозможно. Ощущался острый дефицит кинопленки. В июле 1920 года фото-киноотдел сообщил В. И. Ленину, что все усилия приобрести кинопленку оказались безрезультатными.

8 июля В. И. Ленин на этом письме написал в Наркомвнешторг: «Т. Красин![1] Прошу очень нажать и удовлетворить просьбу быстро»[2].

Не считая на этом свою помощь исчерпанной, В. И. Ленин в тот же день дополнительно обратился с письмом в Народный комиссариат здравоохранения.

«По имеющимся у меня сведениям,—писал Владимир Ильич,—у вас хранится без употребления пленка для фото-кинематографической работы.

Ввиду острой нужды фото-кинематографического отдела Наркомпроса и ряда имеющихся срочных работ[3], имеющих большое агитационное значение, прошу передать хотя бы часть вашего запаса в фото-кинематографический отдел Наркомпроса»[1].

Эти письма говорят о самом внимательном отношении Ленина к нуждам киноработников.

●

Ленинский декрет о национализации фотокинодела явился важнейшим средством превращения кино в орудие диктатуры пролетариата. Поэтому естественно возникла необходимость выработать широкую программу действий, способных улучшить кинообслуживание народа. Такую программу предложил В. И. Ленин.

В январе 1920 года, ознакомившись с документами об агитпоездах ВЦИК, в которых большая роль отводилась киноагитации и пропаганде, В. И. Ленин предложил развернутый план мероприятий по развитию кинодела. Решающая роль в этом плане отводилась сельскохозяйственной, промышленной, антирелигиозной и научной кинопропаганде.

Важно отметить, что в своих замечаниях (из восьми пунктов которых четыре отводились вопросам организации кино) В. И. Ленин выдвинул стройную программу практической работы Всероссийского фото-киноотдела, затрагивающую и производственные и организационные вопросы.

Если учесть, что восстановление разрушенного народного хозяйства требовало «величайшей и величайшей экономии» и «малейшего сбережения»[2], а один из пунктов ленинских замечаний говорил о немедленной организации за границей представительства для закупки и транспортирования кинолент, пленок и всякого кинематографического материала, становится понятной большая роль, которая отводилась В. И. Лениным кино в тот период.

Приближался конец гражданской войны. Это меняло тематику кинохроники; на первый план выдвигались задачи хозяйственного строительства, воспитания молодежи.

26 ноября 1920 года, отвечая на вопрос, что необходимо снимать для кинохроники, Ленин написал: «1) Материнские дома и охрана детства. 2) Дворцы, превращенные в детские дома. 3) Фронт Врангеля»[3].

---

[1] Тогда народный комиссар внешней торговли.
[2] Ленинский сборник XXXV, стр. 136.
[3] В. И. Ленин имел в виду съемки кинокартины «Суд над колчаковскими министрами», которые были приостановлены из-за отсутствия кинопленки.

[1] Ленинский сборник XXXV, стр. 137.
[2] В. И. Ленин, Соч., т. 33, стр. 459.
[3] Ленинский сборник XXXV, стр. 176.

Переход к новой экономической политике усилил значение производственной пропаганды. В. И. Ленин неоднократно обращал внимание киноорганизаций на использование кино в этих целях.

В апреле 1920 года в беседе с заведующим фото-киноотделом Д. И. Лещенко Ленин высказал пожелание: «... было бы целесообразно путем кинематографического фильма ознакомить широкие массы с земледелием и рабочей жизнью на фабриках и заводах Запада и Америки, продемонстрировать обработку земли при помощи современных технических усовершенствований, а также развернуть перед рабочей массой интенсивную и дисциплинированную работу на крупных заводах и фабриках Европы и Америки»[1].

В «Тезисах о производственной пропаганде», написанных в ноябре 1920 года, Ленин выделил особый пункт, в котором требовал, чтобы было налажено «более широкое и систематичное использование фильм для производственной пропаганды. Совместная работа с киноотделом»[2].

В соответствии с указанием В. И. Ленина в фото-киноотделе было образовано бюро производственной пропаганды.

Владимир Ильич Ленин первый показал пример того, как надо использовать кинопропаганду для внедрения передовых методов труда.

Как известно, в ленинском плане развития народного хозяйства большая роль отводилась электрификации страны, и в первую очередь строительству электростанций. Часть электростанций должна была работать на торфе, поэтому увеличение производства торфа приобретало важнейшее государственное значение.

В 1920 году советские инженеры Р. Э. Классон и В. Д. Кирпичников изобрели новый рациональный способ добычи торфа гидравлическим методом. Между Классоном и сторонниками старых методов торфопроизводства возник острый спор. В. И. Ленин нашел способ его разрешения. На торфоразработки были направлены кинооператоры, которые засняли на пленку старый и новый способы добычи торфа и результат работы торфососа, изобретенного Классоном и Кирпичниковым. 27 октября материалы фильма были показаны В. И. Ленину. Убедившись в результате демонстрации киноленты в преимуществе нового способа добычи торфа, Ленин 28 октября направил в ВСНХ и другие организации письмо, в котором сообщал: «27-X 1920 года состоялось перед многочисленной партийной публикой кинематографическое изображение работы нового гидравлического торфососа (инженера Р. Э. Классона), механизирующего добычу торфа, сравнительно со старым способом»[1]. И далее В. И. Ленин указывал, что кинокартина и обмен мнений окончательно показали, что добыча торфа новым способом открывает широкие производственные возможности.

30 октября специальным постановлением Советского правительства за подписью В. И. Ленина работы по применению гидравлического способа добычи торфа были признаны работами первостепенной важности. В соответствии с этим фото-киноотдел получил особое задание самым широким образом популяризировать гидравлический способ торфопроизводства.

Так кино помогло внедрению нового, передового метода.

Фильм о добыче торфа был показан делегатам VIII съезда Советов в Колонном зале Дома союзов.

Дальнейшую судьбу картины можно проследить по докладной записке и. о. заведующего подотделом научной съемки М. Владимирского на имя заведующего фото-киноотделом. В ней сообщалось: «...картина была напечатана в 4-х экземплярах и демонстрировалась на VIII съезде Советов, а также в целом ряде московских кинотеатров и передвижных кинематографах. Впоследствии один экземпляр был передан Петроградскому кинокомитету, второй—Управлению агитпоезда ВЦИК, третий—Саратовскому совнархозу, четвертый—Госпрокату, откуда потом передан представителю Наркомзема т. Бурову...»[2].

По указанию В. И. Ленина демонстрация фильма обязательно сопровождалась объяснительной лекцией.

Работа по пропаганде торфодобычи на этом не закончилась. 9 апреля 1921 года в известном письме в Наркомпрос Ленин предложил киноотделу для увеличения производства тор-

---

[1] «Партия о кино», М., 1939, стр. 23.
[2] В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 378.

[1] «Партия о кино», стр. 24.
[2] Центральный государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства (ЦГАОР и СС), ф. 5446, оп. 31, д. 9, л. 124.

фа «...в течение мая снять 12 лент—под руководством Главторфа—торфодобычи (для России, Украины, Урала, Белоруссии и Сибири)»[1]. Большие материальные затруднения, в том числе отсутствие кинопленки, осложняли выполнение ленинского задания. Учитывая эти обстоятельства, Главторф предоставил киноотделу ссуду в сумме 350 тысяч рублей для производства съемок. 18 мая бюро производственной пропаганды киноотдела в составе ведущих киноработников—Кресина, Тихонова, Оцепа и Желябужского (последний участвовал в создании картины по торфу, показанной Ленину) дало указание о съемке кинофильма по заказу Главторфа[2]. В серии кинокартин по торфу предусматривался выпуск шести фильмов общим метражом в 2300 метров, в том числе: 1) фильма «Торфяное болото»—350 *м*; 2) «Кустарные способы добычи торфа»—350 *м*; 3) «Механические способы добычи торфа»—500 *м*; 4) «Торфяная подстилка и удобрения»—250 *м*; 5) «Коксование торфа и утилизация побочных продуктов»—450 *м*; 6) «Добыча торфа в северной, средней и южной России»—400 метров[3].

Производство киносъемок по торфу было поручено кинооператорам Ю. Желябужскому и А. Лембергу. Руководителем съемок был назначен А. Ротмин, который и подготовил сценарий. При работе над сценарием Ротмин несколько раз консультировался с академиком (тогда профессором Петровско-Разумовской сельскохозяйственной академии) Вильямсом[4].

Вследствие больших затруднений лишь 6 июня начали съемки. Они проводились на Шатурском торфокарьере, где снимал Желябужский, на торфоболоте близ Лихославля, где снимал Лемберг, в Рязанской губернии—в Завидове и Электропередаче—и в Редькине (12 *км* от Москвы). Не считая длительных перерывов, съемка продолжалась в общей сложности 18 дней и была закончена только 25 ноября. На одном из кадров фильма был запечатлен приезд в Шатуру к рабочим-торфяникам председателя ВЦИК М. И. Калинина.

В период киносъемок по торфу В. И. Ленин находил время лично осведомиться о ходе производства картины. В этом смысле весьма показательна телеграмма управляющего Главторфом в киноотдел от 27 июня 1921 года. В телеграмме сообщалось:

«В фото-кинокомитет т. Воеводину

По распоряжению председателя СНК тов. Ленина Вы производите съемку по торфяному делу. Торфяная кампания кончается через две недели. Из намеченной программы выполнено чрезвычайно мало. Ваш оператор, по его словам, занят другими делами, постоянно задерживает выезды на места и уезжает, не выполнив всего нужного. Опасаясь за невыполнение программы, Главный торфяной Комитет просит сообщить не позднее 12 часов дня, во вторник 28 июня, что Вами сделано, и указать срок, когда съемка будет закончена. Сведения эти нужны для доклада тов. Ленину завтра 28 июня.

Управление Главторфа Р а д ч е н к о»[1].

В другом письме, от 2 марта 1922 года, начальник Цуторфа писал в киноотдел:

«...Вся работа по съемке была Вам дана по требованию В. И. Ленина. Мне нужно сделать ему доклад, а потому прошу Вас в 3-хдневный срок дать мне исчерпывающий ответ»[2].

В связи с переходом кинооператора Ю. Желябужского на другую работу монтаж кинокартины по торфу задержался. Потребовалось специальное указание Совнаркома, чтобы довести работу по съемке процессов торфопроизводства до конца.

12 июня 1922 года заместитель управделами СНК СССР Смольянинов предложил заведующему киноотделом «...в кратчайший срок предоставить в распоряжение Инсторфа[3] вышеназванные ленты, уведомив об этом через меня Председателя СНК тов. Ленина»[4].

В результате кинофильм был полностью смонтирован к июлю 1922 года.

●

Переход к новой экономической политике потребовал организационной перестройки киноотдела.

Большую инициативу в этом деле проявил его заведующий П. Воеводин.

10 июня 1921 года П. Воеводин обратился к В. И. Ленину с пространным письмом, в котором просил Владимира Ильича принять его для доклада.

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 413.
[2] ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 9, л. 154.
[3] Там же, л. 153.
[4] Там же, л. 142, оборот.

[1] ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 9, л. 149.
[2] Там же, л. 138.
[3] Научно-исследовательский институт торфа.
[4] ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 9, л. 134.

«Речь идет о создании у нас кинопромышленности, как самого могущественного из средств реализации в самых глухих уголках Республики всех наших идеологических и практических мероприятий в строительстве пролетарского государства...» —говорилось в письме[1].

Далее Воеводин сообщал о тех трудностях, с которыми сталкивается ВФКО: отсутствие сырья и полуфабрикатов, особенно пленки, «нерва всей киноработы», отсутствие киноактеров, недостаток квалифицированных работников в аппарате киноотдела, тяжелое продовольственное положение и т. д.

«Имея требования самых разнообразных ведомств на выполнение тех или иных ударных заданий,—продолжал автор письма,—часто скрепленных Вашим, Владимир Ильич, заключением о «срочности», «спешности» (разрядка моя.—*А. Г.*) и проч..., я остаюсь совершенно бессилен. С первых же дней я убедился, что только Ваше, Владимир Ильич, исключительное внимание, Ваше непосредственное вмешательство в эту отрасль поможет создать фото-кинопромышленность и обеспечит за киноработой ту необходимую роль, какую не смогут у нас выполнить так срочно, точно, всесторонне и глубоко весь тот инструкторский, лекторский, пропагандистский и учительский аппарат в области производственной, политической, учебно-воспитательной, культурно-просветительной и художественной пропаганды, что нам так важно сейчас.

С первых же дней обо всем этом я поставил в известность Надежду Константиновну, как руководительницу Главполитпросвета, и просил ее доложить Вам о крайней необходимости сделать Вам лично краткий исключительно деловой доклад о работе фото-кино в связи с нашей экономической политикой... Необходимо немедленно ассигновать средства в иностранной валюте для спешного приобретения пленки за границей. Только тогда мы сможем дать кинокартины по всем нашим ударным заданиям в области производственной пропаганды и хозяйственного и культурного строительства. В течение этого года мы тогда сможем дать и использовать даже через наш разрушенный аппарат картины, всесторонне освещающие все наши начинания в разных областях:

а) электрификация России;

б) топливные кампании (торфодобывание, нефтедобыча, угольные разработки, дровяные заготовки и проч.);

в) обеспечение посевных кампаний (использование существующего инвентаря и демонстрирование усовершенствованных машин и орудий);

г) обеспечение реорганизации продовольственной политики;

д) поднятие транспорта железнодорожного и водного;

е) общая производственная пропаганда;

ж) жизнь Красной Армии и военное обучение молодежи;

з) ликвидация безграмотности (наглядные методы обучения взрослого населения, демонстрирование всех сведений из области экономической политики Советской власти, хозяйственного строительства, улучшения быта крестьян и проч.);

и) антирелигиозная пропаганда (демонстрирование картины изуверских культов, шарлатанства с мощами, тунеядства духовенства и проч.);

к) популяризация научных достижений;

л) искусство как школа, воспитывающее новое поколение пролетариата...».

После этого в письме перечислялись практические предложения, которые сводятся к следующему:

организация производства фото-киноматериалов и аппаратуры;

вывоз за границу отечественных кинокартин в обмен на картины научно-производственного характера и на кинопленку;

реорганизация фото-киноотдела и его укрепление кадрами партийных работников.

Письмо показывает, что В. И. Ленин уже ранее давал письменные указания фото-киноотделу о «срочности» и «спешности» некоторых киносъемок. О трудностях работы киноотдела Воеводин, являвшийся одновременно заместителем заведующего художественным сектором Главполитпросвета при Наркомпросе, докладывал Надежде Константиновне Крупской и просил ее сообщить Владимиру Ильичу о деятельности киноотдела в условиях перехода к новой экономической политике.

Перечисленные в этом письме темы картин говорят о неразрывной связи советского кино с решением хозяйственных и культурных задач, поставленных перед народом Коммунистической партией и лично В. И. Лениным.

---

[1] ЦПА ИМЛ. ф. 461.

Получив письмо Воеводина, Владимир Ильич написал на конверте следующую резолюцию: «Н. П. Горбунову—спешно прочесть и мне сказать»[1].

21 июня Воеводин направил В. И. Ленину еще одно письмо, в котором сообщал, что в ВФКО имеется «46 готовых к печати негативов с содержанием исключительно по восстановлению сельскохозяйственной промышленности. Имеются десятки картин в негативах по разным научным достижениям: школьные, производственные, агитационные и художественные... готов к печати негатив по электрификации и добыванию торфа в 1200 метров, выполненный ВФКО по специальному заданию к 8 съезду Советов»[2]. В. И. Ленин это письмо также направил Н. П. Горбунову.

28 июня Горбунов писал в Наркомпрос А. Литкенсу:

«Согласно поручению Владимира Ильича, посылаю Вам при этом: а) письмо заведующего Всероссийским фото-киноотделом т. Воеводина Владимиру Ильичу от 10 июня 1921 г. на 2 стр.; б) его же письмо с приложением, адресованное также Владимиру Ильичу от 21 июня на 3 стр. и в) копию его секретного письма к Вам от 23 июня.

Прошу Вас согласовать все практические предложения т. Воеводина с соответствующими ведомствами и согласованный проект постановления внести в Малый Совнарком.

Вопрос об организации через Н. К. Внешторг обмена негодных для РСФСР кинолент на пленку и картины подходящего содержания за границей прошу Вас выделить отдельно и двинуть его в самом срочном порядке согласно нашего телефонного разговора»[3].

15 сентября 1921 года П. Воеводин обратился в Совет Труда и Обороны (СТО) с докладной запиской об организации в стране передвижной киносети.

«В настоящее время,—писал П. Воеводин,— в связи с переходом на новую экономическую политику, было бы нецелесообразно с хозяйственной точки зрения эксплуатировать даже передвижные киноустановки, каковые вызовут большой расход на оборудование и содержание установок и штата сотрудников, бесплатно.

Вполне допустимо, чрезвычайно важно и весьма рационально с политической и культурно-просветительной точки зрения, с хозяйственной стороны эксплуатировать передвижные киноустановки за определенную плату, применяя наряду с этим и бесплатные сеансы в определенных случаях... Я считаю весьма срочным поставить на утверждение Совета Труда и Обороны нижеследующий производственный план организации и применения авто-кино в Республике»[1]. И дальше автор записок излагал план оборудования авто-кинобазы на 50 автомашин для обслуживания 39 городов и губерний страны.

В другом письме, на имя заместителя наркома просвещения А. Литкенса, 19 сентября 1921 года Воеводин просил как можно скорее принять действенные меры по реорганизации Всероссийского фото-киноотдела и улучшить его финансовое положение[2].

В. И. Ленин, являвшийся председателем СТО, ознакомился с письмом П. Воеводина от 15 сентября и дал указание Смольянинову направить этот проект на отзыв в Наркомпрос.

В связи с этим 19 сентября последовал следующий документ:

«Наркомпрос т. Литкенсу

Согласно распоряжения председателя Совнаркома при сем Вам препровождается на отзыв доклад заведующего Всероссийским фото-киноотделом П. Воеводина об организации во Всероссийском масштабе автокино на хозяйственных началах.

Зам. управдел СНК В. Смольянинов»[3].

А. Литкенс 29 сентября, ссылаясь на трудности восстановления народного хозяйства, сообщил В. И. Ленину о своем отрицательном отношении к этому проекту.

1 декабря 1921 года Воеводин снова обратился к Ленину с письмом, в котором доказывал, что Всероссийский фото-киноотдел целесообразно выделить в самостоятельную организацию с подчинением в идеологических вопросах Главполитпросвету. В том же письме он просил решить вопрос о создании смешанной советско-итальянской концессии по производству целлюлозы, желатина и сырой кинопленки[4].

Результатом этого обращения явилось письмо В. И. Ленина от 5 декабря 1921 года П. Воеводину.

---

[1] Публикуется впервые. ЦПА ИМЛ, ф. 2, оп.1, ед. хр. 19237, л. 251.
[2] ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 247.
[3] Там же, л. 242.

[1] ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 9, л. 175.
[2] Там же, л. 170.
[3] Там же, л. 77.
[4] Там же.

В этом письме В. И. Ленин писал, что наше представительство вело переговоры с итальянской кинофирмой «Чита-Чинема» на создание концессии в России. В. И. Ленин указал в письме, что дело это «чрезвычайно важное и спешное», и предложил созвать совещание и рассмотреть проект договора представителя итальянской кинофирмы Каротти, приехавшего в Москву для заключения концессионного соглашения[1].

Об образовании специальной комиссии по этому письму В. И. Ленина можно судить из отношения Наркомвнешторга от 12 декабря 1921 года на имя управляющего делами Совнаркома Н. Горбунова.

«По распоряжению Предсовнаркома тов. Ленина,—говорилось в этом письме,—была образована комиссия... для рассмотрения предложения итальянской кинофирмы «Чита-Чинема»[2].

Предложения о перестройке работы киноотдела также чрезвычайно заинтересовали В. И. Ленина. Об этом свидетельствует письмо Владимира Ильича А. Литкенсу от 16 декабря 1921 года.

«В связи с проектами, которые выдвигают тов. Воеводин и тов. Лежава,—писал В. И. Ленин,—поручаю вам образовать комиссию под вашим председательством... для рассмотрения вопроса об организации кинодела в России»[3].

В конце декабря В. И. Ленин снова интересуется состоянием кинодела. Это подтверждает телефонограмма Н. Горбунова А. Литкенсу: «Председатель Совета Труда и Обороны тов. Ленин письмом № 1201 от 16 декабря поручил Вам образовать комиссию для рассмотрения вопроса об организации кинодела в России.

Прошу не позднее 29-го сего декабря сообщить мне результаты работы этой комиссии для доклада т. Ленину»[4].

Заместитель управделами Совнаркома Смольянинов в письме в Наркомпрос от 22 мая 1922 года также упоминает о разговоре с Лениным по вопросу реорганизации кинодела.

[1] ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 9, л. 76. Попытки налаживания торговых и производственных связей с заграницей предпринимались и раньше. Обращение к «Чита-Чинема» явилось третьей попыткой.

[2] ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 9, л. 75. Концессионное соглашение с этой фирмой не было заключено ввиду неприемлемых условий с ее стороны.

[3] Г. Болтянский. Ленин и кино, стр. 21.

[4] ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 231.

«...Тов. Ленин... передал мне,—сообщает Смольянинов,—при случае вникнуть в те или иные подробности этого интереснейшего дела»[1]. Эти факты свидетельствуют о том большом значении, которое придавал В. И. Ленин вопросам строительства киноучреждений.

Забота В. И. Ленина о перестройке работы киноотдела нашла свое завершение в издании постановления Совета Народных Комиссаров от 19 декабря 1922 года, которым Всероссийский фото-киноотдел был преобразован в Главкино[2].

Частые обращения фото-киноотдела к В. И. Ленину и та роль, которая отводилась кино в общем плане хозяйственного строительства, послужили основой специальных директив В. И. Ленина о фото-киноработе.

Эти директивы были изложены В. И. Лениным в известном письме в Наркомпрос, продиктованном Горбунову 27 января 1922 года[3].

Директивы отражали весь комплекс задач работников кино в условиях новой экономической политики. Они касались организации контроля и наблюдения за деятельностью киноорганизаций, вопросов характера кинокартин (соотношения художественных, научно-хроникальных и документальных фильмов), финансовой выгоды государства, организации цензуры за идейно-политическим содержанием кинокартин, вопросов кинопропаганды в деревне и в далеких национальных окраинах.

Письмо в Наркомпрос заканчивалось следующими словами:

«...Предлагается Наркомпросу:

1. На основании этой директивы разработать программу действий и сообщить ее немедленно в Управление делами Совнаркома для доклада Владимиру Ильичу.

2. Через месяц представить в Управление делами Совнаркома доклад о том, что реально сделано во исполнение этой директивы и какие достигнуты результаты.

3. Немедленно сообщить, какие функции после издания последнего постановления СТО о киноделе остались за Наркомпросом и кому принадлежит непосредственное руководство за выполнением этих функций»[4].

[1] ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 160.

[2] Постановление подписано зам. председателя Совнаркома А. Цюрупой.

[3] «Партия о кино», М., 1939, стр. 27.

[4] ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 219.

Эти директивы также свидетельствуют о последовательных шагах В. И. Ленина, Коммунистической партии и Советского правительства по развитию кино как самого важного искусства.

Осуществляя указания партии и правительства, указания В. И. Ленина, фото-кино-отдел производил съемку фильмов, наиболее актуальных в экономическом и политическом отношениях.

8 марта 1922 года Всероссийский фото-кино-отдел направил В. И. Ленину, А. В. Луначарскому и в Рабоче-Крестьянскую инспекцию (РКИ) докладную записку[1], в которой говорилось, что в связи с получением из-за границы небольшого количества пленки отдел приступил «...к печатанию наиболее важных, имеющих не только организационно-политическое значение, но и валютную ценность, производственных и агитационных фильм (как , например, «Разработка торфа в России», «Нефтяные богатства и использование нефти в России», «Дошкольная и школьная работа Наркомпроса», «Конференции и съезды различных делегаций восточных народов в Москве в 1921—22 гг.», фильмы по голоду, по социально-исторической хронике последних двух лет, а также только что законченной производством художественно-агитационной картины «В вихре революции».

Наряду с отпечатанием позитивов с уже имеющихся негативов ... намечена спешная засъемка следующих сюжетов: а) Кузнецкий, Донецкий и Подмосковный каменноугольные бассейны, б) электрификация России, в) печатное и писчебумажное производство в России, а также хроника текущих событий», —говорилось в записке.

Таким образом, мы видим, что важнейшее государственное задание—пропаганда производственной деятельности—в 1921—1922 годах являлось основой всей работы киноотдела.

В тяжелые годы войны и восстановления народного хозяйства на экраны кинотеатров наряду с кадрами фронтовой кинохроники и эпизодов самоотверженной работы в тылу были также выпущены художественные кинофильмы, заслужившие высокую оценку мировой общественности.

Большие трудности испытывало советское кино в первые годы своего становления. Но на каждом шагу оно встречало всемерную поддержку и чуткую заботу со стороны Центрального Комитета партии и лично В. И. Ленина.

Этой заботе и поддержке советская кинематография обязана своими первыми успехами.

[1] ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 9, л. 164.

КИНОСТРОЙКИ ВЕЛИКОГО СЕМИЛЕТИЯ

Это будет завтра

Советской кинематографии исполнилось 40 лет. За четыре десятилетия она прошла огромный путь, совершенствуясь не только в идейно-творческом, но и в техническом отношении. Партия и правительство повседневно заботятся о развитии нашего многонационального искусства. Техническая база для производства фильмов создана в большинстве союзных республик. Уже существующие киностудии дают возможность добиваться дальнейшего количественного и качественного роста нашей кинематографии. Важнейшая задача состоит в том, чтобы лучше использовать их внутренние резервы, делать больше хороших картин на тех же павильонных площадях с уже имеющейся техникой. Вместе с тем небывалыми доныне темпами идет у нас строительство киностудий. Реконструируются и оснащаются новой съемочной техникой ведущие «старые» студии страны. Сооружаются новые киностудии в Москве, в крупнейших культурных центрах, в столицах союзных республик.

Проектированием киностудий занимается специализированный проектный институт «Гипрокинополиграф», по проектам которого сооружены студии имени М. Горького в Москве и хроникально-документальных фильмов в Киеве, ведется реконструкция «Ленфильма» и «Мосфильма», Киевской студии имени А. Довженко, студии в Алма-Ате, строятся новые киностудии в Ташкенте, Минске, Риге, Баку. Кроме того, сейчас институтом проектируются студии в Ашхабаде, Фрунзе, Тбилиси, Ереване, Вильнюсе, студия научно-популярных фильмов в Химках и другие новые базы кинопроизводства.

Вот что сообщил нашему журналу начальник отдела кинотелестудий этого института архитектор Ю. Фердман о строящихся киностудиях из числа тех, которые должны вступить в строй в годы семилетки.

БОЛЬШОЙ «МОСФИЛЬМ»

Как известно, крупнейшая киностудия страны «Мосфильм» находится в центральной части Юго-Западного района Москвы. Главное ее здание сооружалось еще в 1929—1932 годах, когда кинематограф был немым. Естественно, что для производства современных звуковых, а затем цветных и широкоэкранных фильмов потребовалась коренная реконструкция студии.

В ближайшие два-три года закончится строительство основных производственных и технических помещений студии, а также реконструкция главного корпуса. После этого «Мосфильм» сможет выпускать 40 художественных цветных фильмов в год, в том числе 20 широкоэкранных. Съемки будут происходить в десяти павильонах общей площадью около 10 000 кв. метров.

Территория студии занимает 43 гектара. На ней размещаются производственно-бытовые помещения, площадки для натурных съемок, сады, спортивные площадки и искусственные водоемы. На этой же территории сооружаются новые здания, самыми крупными из которых являются два трехпавильонных корпуса объемом в 235 тысяч кубометров.

Каждый павильонный корпус сблокирован с так называемой технической и творческой пристройками. В первом этаже технической пристройки на уровне пола павильона расположены коллекторы для предварительной сборки и отделки декораций. С павильонами они соединены звукоизолирующими воротами. Здесь же размещаются филиалы постановочно-отделочного цеха.

Декорационный комплекс состоит из производственного корпуса с деревообделочными мастерски-

ми, бутафорским и макетным цехами и двух складов фундуса (сборных элементов декораций, стеновых щитов, лестниц, окон, дверей и др.).

В этом году завершается строительство нового цеха обработки пленки.

Территория студии сейчас озеленяется, для натурных съемок готовится несколько новых площадок.

Авторы проекта «Большого Мосфильма»—архитекторы Н. Транквиллицкий, С. Измайлов, Н. Курнышова, инженеры-конструкторы Г. Микаэлян, Л. Махотина, кинотехнологи С. Бронштейн, В. Толмачев, главный инженер проекта В. Баташов.

СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

Эта студия до войны завоевала известность как база производства детских и юношеских фильмов. Сейчас студия выпускает художественные фильмы различных жанров, а также проводит большую работу по дубляжу иностранных кинокартин. Существующее помещение студии, построенное в 1937 году, уже не отвечает новому объему производства. Поэтому студия реконструируется. Проектом предусмотрена пристройка к существующему зданию нового корпуса — двух павильонов. Территория студии будет благоустроена и озеленена.

Проект реконструкции студии разрабатывался архитекторами Г. Мироновым, И. Стрелковой, инженером-конструктором Е. Киселевым, кинотехнологом В. Толмачевым; главный инженер проекта Г. Лавров.

«МОСНАУЧФИЛЬМ»

Московскую студию научно-популярных фильмов предполагается переместить из жилого квартала города в район Химок.

По сравнению со студиями художественных фильмов на «Моснаучфильме» значительно больше съемочных групп — их насчитывается около двухсот. Проектом предусмотрено создание небольших павильонов, поскольку производство научно-популярных картин, как правило, не требует установки громоздких декораций, но зато будут сооружены специальные павильоны с особым температурным режимом — для съемок биологических и биохимических фильмов.

Студия разместится на площади около восьми гектаров. Кроме главного корпуса на участке поднимутся здание цеха обработки пленки, мастерские, склады, гараж, котельная. Около четверти территории отведено под натурную площадку.

Основным композиционным центром проекта студии является главный корпус (около 100 000 куб. метров), объединяющий павильоны, тонстудию, производственно-съемочные цехи, а также помещения для творческих групп и операторские комнаты. Корпус, выходящий на две проектируемые городские магистрали, решен в виде крупного асимметричного объема.

Проект киностудии разрабатывается архитекторами Н. Транквиллицким, Н. Курнышовой, В. Михайлычевым, инженерами-конструкторами Г. Микаэляном, Р. Ревзиной; технолог С. Бронштейн, главный инженер проекта В. Баташов.

СТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

Значительно расширяется студия «Грузия-фильм». Для строительства выделен участок площадью более 20 гектаров на берегу реки Куры. «Гипрокинополиграфом» создан проект строительства новой производственной базы и натурных площадок студии. Предполагается, что площадки Тбилисской киностудии будут использованы для натурных съемок «Мосфильма», «Ленфильма» и других студий страны.

В проекте предусмотрено сооружение пяти павильонов. «Творческие корпуса» выходят главными фасадами на реку Куру и соединены с павильонными блоками крытыми переходами. На обширной площадке размещены натурная горка и открытый бассейн для комбинированных съемок.

Такая планировка характерна для строительства южных студий.

Новые съемочные корпуса можно возводить раздельно. Таким образом легко разделить строительство на ряд очередей.

Авторы проекта—архитектор Ю. Фердман, конструктор С. Ховкин, кинотехнолог В. Толмачев.

РИЖСКАЯ СТУДИЯ

В Риге посреди зеленого массива, неподалеку от улицы Ленина, строится новая киностудия. Выбирая участок, проектировщики и строители стремились создать лучшие условия для работы съемочных групп и для защиты от внешних шумов.

Самое большое и важное сооружение студии — главный корпус, куда входят: павильонный блок (состоящий из двух павильонов), комплекс озвучания и перезаписи, основные производственные цехи и отделы, а также административный блок.

На территории студии возводится цех обработки пленки и весь комплекс обслуживающих помещений. Оборудуется и натурная площадка.

После окончания всех строительных работ студия сможет выпускать 8 художественных кинофильмов в год (из них 5 цветных и 3 широкоэкранных), а также 100 частей научно-популярных картин.

Пятнадцать различных зданий и сооружений появятся на территории студии. Главный и вспомогательные корпуса будут сооружаться из сборного железобетона заводского изготовления.

Авторы проекта—архитектор В. Воронов, конструктор Р. Ревзина, кинотехнолог В. Толмачев.

СТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

В Минске, в 60 метрах от проспекта И. Сталина, строится студия, обращенная своим главным фасадом на магистраль. Главный корпус включает павильонный блок, административно-творческий комплекс, комплекс тонстудии, макетно-бутафорский цех и другие помещения. Павильонный блок состоит из двух павильонов, спецателье, коллектора и других обслуживающих помещений.

Над проектом работали архитекторы И. Сустерович, Г. Менделев, А. Окунев; инженер-конструктор Л. Махотина, технолог Л. Гальперштейн.

БАКИНСКАЯ СТУДИЯ

Новая студия в Баку сможет ежегодно выпускать 8 художественных фильмов, 48 хроникальных журналов, 12 частей документальных и видовых фильмов.

Студия строится на участке площадью в 14,4 *га*, расположенном на северной окраине города, с выходом на Сараинское шоссе. На территории студии удобно размещается натурная площадка.

Комплекс студии состоит из главного корпуса с преобразовательной подстанцией, цеха обработки пленки, склада пленки, склада фундуса и других вспомогательных зданий.

В главном корпусе (объем—93 700 куб. метров) разместятся павильонный блок, административно-творческий комплекс, комплекс озвучания и перезаписи, основные производственные цехи и цех обработки пленки.

Интересно архитектурное решение студии. Выдвинутые вперед к Сараинскому шоссе административный корпус и цех обработки пленки соединяются с главным корпусом переходными «вставками». Центральный резолит хорошо подчеркивает главный вход в студию. Принятая планировка удачно решает проблемы вентиляции и освещения каждого из корпусов. В главном корпусе будут оборудованы два павильона.

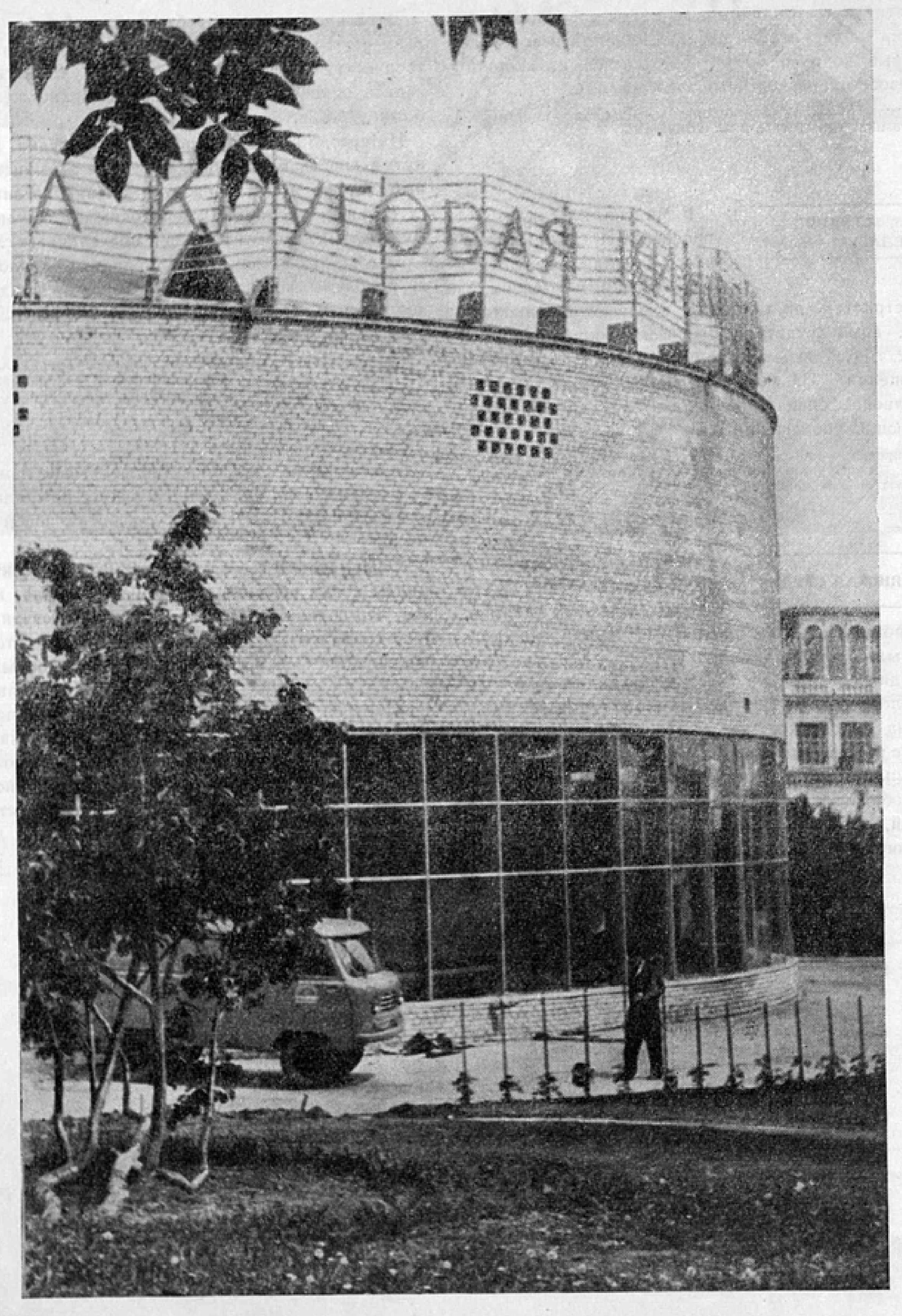
Над проектом работали архитекторы Н. Транквиллицкий, А. Брежнев, М. Кудряшов, Г. Миронов, Г. Али-заде, конструктор Е. Киселев, кинотехнологи В. Баташов, С. Бронштейн.

●

Некоторые из этих проектов могут еще измениться в деталях. Но они дают наглядное представление о масштабах строительства студий в новой семилетке.

Опыт строительства подсказывает проектировщикам новые решения. Практика показала, например, что сооружение главных корпусов студий требует сравнительно больших сроков. При этом задерживается ввод в эксплуатацию павильонных площадей киностудий. Поэтому «Гипрокинополиграф» пересмотрел ряд проектов, чтобы выделить павильонный блок с минимальным набором помещений. По этой новой схеме разработаны проекты строительства Ашхабадской, Сталинабадской, Тбилисской, Ереванской, Кишиневской и Фрунзенской студий.

Все студии строятся с учетом последних достижений кинематографической техники.



В Москве, на территории Выставки достижений народного хозяйства СССР, открылся кинотеатр нового типа — круговая кинопанорама. На снимке — общий вид «кругорамного» кинотеатра *(Фото И. Кошелькова)*

Н. Михайлов
Министр культуры СССР

Пусть крепнут культурные связи между народами!

Сколько людей каждый день знакомятся с искусством кино, погрузившись в тишину кинозала или устроившись около экрана телевизора? Очевидно, многие сотни миллионов.

Кино стало искусством, наиболее доступным для широких масс. Оно оказывает существенное влияние на умы и чувства людей. И вот большой вывод: как велика ответственность художников, работающих в искусстве кино, как много они могут сделать для того, чтобы воспитывать юные души, для того, чтобы сеять семена мира, дружбы!

Кинообщественность всех стран, передовые мастера кинематографии заинтересованы в том, чтобы становилось все больше картин, достойных быть учителями жизни, помогающих развитию лучших, благородных черт личности, служащих великому делу взаимопонимания между народами, делу дружбы и мира во всем мире.

Одной из хороших форм творческого общения работников кино, обмена опытом, обсуждения и обобщения практики киноискусства и путей его развития стали международные кинофестивали. Эти смотры, своеобразные соревнования, дают возможность знакомиться с достижениями киноискусства различных народов, способствуют установлению личных дружеских контактов и деловых связей между деятелями кино.

Советская кинематография достигла высокого уровня развития. Теперь советские студии выпускают ежегодно около 800 фильмов, среди них 130 полнометражных. Естественно, что деятели советского кино участвуют почти во всех международных кинофестивалях. Это помогает им знакомить общественность со своим творчеством. Это помогает им и учиться у лучших мастеров киноискусства других стран.

За послевоенное время советские фильмы получили на фестивалях 215 международных премий и почетных дипломов. В прошлом году советская кинематография участвовала более чем в 20 международных соревнованиях и завоевала 35 премий и почетных дипломов.

Желая еще более активно содействовать расширению международных связей в области кино, Министерство культуры СССР и Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР проводят с 3 по 17 августа Международный кинофестиваль в Москве. Цель фестиваля, как указано в его регламенте,—«выявление и поощрение лучших

произведений киноискусства, развитие сотрудничества между деятелями кинематографии различных стран, укрепление дружбы между народами». Все должно быть подчинено этим задачам и направлено к осуществлению девиза фестиваля: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами».

Московский кинофестиваль проводится на основе демократических условий. Всем странам предоставлены равные права в отношении количества демонстрируемых фильмов, состава делегаций и т. д. В жюри входят деятели культуры разных стран; решения здесь будут приниматься большинством голосов.

Дирекция получила от 40 стран (кроме СССР) сообщения о согласии участвовать в фестивале. Три страны, хотя и не примут официально участия, будут представлены отдельными фирмами. Таким образом, на фестивале продемонстрируют свои фильмы 43 страны. В фестивале будут участвовать также две международные организации.

В списке стран-участниц все страны социалистического лагеря.

В фестивале примут участие страны, выпускающие много полнометражных картин, такие, как Япония, Индия, США, Италия, Франция, и страны, в которых кинематография только зарождается,—например, Боливия, Гвинея, Ирак, Тунис.

Оргкомитет пригласил на фестиваль большую группу видных деятелей культуры в качестве почетных гостей. Среди прибывших в нашу столицу—крупные деятели мировой кинематографии, режиссеры, артисты. Со многими из них наша кинообщественность уже знакома по другим международным смотрам и по фильмам, шедшим на экранах. С иными мы встречаемся впервые. Все они будут радушно приняты как посланцы доброй воли, как искренние друзья тех, кто борется за мир на земле. Многих участников фестиваля будет интересовать не только искусство кино, но и жизнь советских людей, наша экономика, культура, быт. Советские кинематографисты рады будут познакомить своих зарубежных коллег с советской жизнью, трудом советских людей, рады будут познакомить их с советской культурой.

Конечно, в разных странах—разный уровень развития киноискусства, порой очень различные подходы к решению тех или иных творческих проблем. Но каждый деятель этого замечательного вида искусства—будь то драматург, режиссер, артист или оператор,—если он прогрессивно настроен, если ему не чужды передовые демократические идеи современности, не может не думать о благе человека, о мире и дружбе между народами. Вне этого не может развиваться искусство кино. Вполне очевидно, что не будут долговечными фильмы, проповедующие вражду между народами, стремящиеся содействовать развитию низменных чувств.

Наши фестивали не являются узкопрофессиональными соревнованиями, интересными только для ценителей «чистого искусства». Кстати говоря, давно ведь разоблачен этот насквозь фальшивый лозунг. Передовой художник живет другой мыслью. Искусство не ради искусства, говорит он, а ради борьбы за лучшее будущее, за счастье людей!

Фестивали кино все более приобретают характер праздников демократического искусства, которые привлекают внимание самых широких общественных кругов. Мы надеемся, что Московский фестиваль сделает еще один шаг в этом направлении, поможет сближению не только работников искусства различных стран, но и самих народов, их культур, духовных интересов и устремлений.

Добро пожаловать, товарищи, друзья!

В. Сурин
Заместитель председателя Оргкомитета Международного кинофестиваля в Москве

Праздник киноискусства

В Москве открывается Международный кинофестиваль, на эмблеме которого начертаны слова, дорогие всем людям доброй воли: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами».

Советская кинематография—неизменный участник международных фестивалей, которые прочно вошли в традицию мирового кино.

Советское киноискусство во всех концах мира утвердило за собой славу поборника высоких и благородных идей гуманизма, демократии и дружбы между народами.

Значительно расширились за послевоенные годы связи советских кинематографистов с их зарубежными коллегами, обмен произведениями киноискусства между СССР и другими странами.

Большой популярностью у советских зрителей пользуются систематически организуемые в Москве и других городах Советского Союза широкие показы зарубежных фильмов. За последние годы были проведены фестивали и недели кинофильмов Китайской Народной Республики, Чехословакии, Индии, Польши, Венгрии, Франции, Объединенной Арабской Республики, Финляндии и других стран.

Широкий международный резонанс имел кинофестиваль стран Азии и Африки, состоявшийся в Ташкенте в 1958 году.

Укреплению творческого сотрудничества и деловых связей между кинематографистами разных государств служат совместные постановки советских и зарубежных киностудий. Студия «Мосфильм», например, в настоящее время осуществляет ряд таких постановок.

Близится к завершению постановка советско-французского фильма «Нормандия-Неман», посвященного боевому содружеству советских и французских летчиков в годы второй мировой войны.

В ознаменование 10-летия Китайской Народной Республики студия «Мосфильм» совместно с Чанчуньской киностудией снимает цветной широкоэкранный кинофильм «Ветер с Востока»—о великих преобразованиях в Народном Китае и нерушимой братской дружбе между советским и китайским народами.

Совместно с кинематографистами Народной Республики Албании подготовляется цветной художественный фильм «Освобождение», повествующий о героической борьбе албанского народа с фашистскими оккупантами и победе народной власти в Албании.

Творческие работники этой же студии трудятся над совместными постановками с кинематографистами Болгарии, Польской Народной Республики и других государств.

Не подлежит сомнению, что открывающийся в Москве кинофестиваль будет способствовать дальнейшему расширению и упрочению международных культурных связей, поможет развитию киноискусства, как могучего средства укрепления взаимопонимания между народами.

Организационный комитет Московского кинофестиваля послал приглашения странам, имеющим свою национальную кинопромышленность. Каждая страна, большая или малая, с хорошо или слабо развитой кинематографией, получила возможность прислать на кинофестиваль один полнометражный художественный фильм и два короткометражных фильма других жанров.

Фестиваль будет проходить в недавно открывшемся Кремлевском театре, располагающем прекрасными условиями для этой цели.

По регламенту фестиваля, утвержденному Международной федерацией ассоциаций кинопродюсеров, каждая страна-участница смогла прислать в Москву свою официальную киноделегацию.

Организационный комитет, помимо этого, пригласил из многих стран в Москву выдающихся деятелей кино в качестве почетных гостей фестиваля.

Для лучших кинофильмов, вошедших в программу фестиваля, утверждены специальные премии:

Главная премия—«Большой золотой приз»—за лучший художественный полнометражный фильм;

три «золотых приза»—за полнометражные фильмы, обладающие выдающимися художественными достоинствами; одиннадцать «серебряных призов» за лучший хроникально-документальный, мультипликационный, кукольный, детский фильмы, за лучшую режиссерскую работу, лучший сценарий, лучшее исполнение мужской и женской роли, за лучшую музыку, за операторское искусство, за лучшее художественное оформление фильма.

Фильмам, отмеченным премиями, одновременно присуждаются почетные дипломы.

Москва гостеприимно распахнула двери театров, концертных залов, музеев перед гостями, с тем чтобы они могли познакомиться с искусством нашего народа, с его успехами в различных областях социалистической культуры.

Во время Московского фестиваля будет проведен День кино, в котором примут участие тысячи работников советской кинематографии. В кинотеатрах, парках, клубах и дворцах культуры будут организованы многочисленные встречи деятелей кино со зрителями, будут показаны лучшие фильмы, созданные за время Советской власти.

Мы надеемся, что наши дорогие гости примут живейшее участие в этом празднике культуры, символизирующем высокое назначение кинематографии как искусства, сплачивающего и объединяющего сердца и волю людей в борьбе за всеобщий мир, за дружбу и взаимопонимание между народами.

Мы убеждены, что Московский фестиваль не только явится крупным событием в культурной жизни народов мира, но и принесет реальные плоды в достижении этой высокой и благородной цели.

Сергей Юткевич

Добро пожаловать!

— говорим мы от всего сердца участникам и гостям фестиваля.

Конечно, Московский фестиваль не имеет еще тех традиций и опыта, который накоплен нашими предшественниками, но в эти дни мы вспоминаем, что первый международный фестиваль состоялся в Москве в 1935 году и прошел в атмосфере дружбы и взаимопонимания.

Мы помним также, что гостеприимная Франция подхватила эту инициативу советских кинематографистов, и в 1939 году должен был состояться первый фестиваль в Канне. Война, начатая гитлеровцами и принесшая столько страданий всем народам, отодвинула на послевоенные годы реализацию благородной идеи фестиваля. Советские кинематографисты, принимавшие деятельное участие во многих международных встречах, лелеяли мечту отблагодарить за гостеприимство те страны, на плечи которых легли все трудности организации фестивалей.

За эти годы фестивали приобрели свои традиции. Разумеется, разные люди относятся к ним по-разному. Для одних, кто рассматривает кинематографию лишь с деловой точки зрения,—это разновидность ярмарки, где можно заключить выгодные сделки; для других—это возможность продвинуть свои фильмы на мировой рынок; для третьих—это просто один из видов светских развлечений, где можно «людей посмотреть и себя показать». Но для кинематографистов всех стран—и, в частности, для нас—это прежде всего возможность шире и глубже познакомиться с творчеством художников разных поколений, воззрений и творческих методов, возможность подружиться с людьми, хотя и работающими в разных уголках земного шара, но объединенными той профессией, что адресует свои произведения миллионам зрителей, а значит и несущими перед ними ответственность.

Существуют, конечно, глубокие различия во взглядах на киноискусство. Для многих на Западе оно—лишь одна из разновидностей развлечения, один из видов «товара». Мы же никогда не скрывали, что верим в воспитательную (в самом широком, просветительском, человеческом смысле этого слова) роль и силу образов, возникающих на экране. И в этом солидарны с нами не только наши друзья из стран социалистического лагеря, но и многие прогрессивные художники стран Азии, Америки и Западной Европы.

Мы верим также и в то, что киноискусство призвано объединять, а не разъединять людей и, рассказывая им правду об их жизни, разносить по всему миру в целлулоидных роликах не бациллы смерти или человеконенавистничества, а веру в человеческую солидарность, идеи дружбы и мира.

Бессменный почетный председатель фестиваля в Канне, французский поэт, академик Жан Кокто, так много сделавший для создания атмосферы дружбы и доверия на Каннском фестивале, однажды предложил объявить этот фестиваль «ничьей землей», очевидно подразумевая под этим определением то место, где утихают все бои.

Мне не кажется этот термин достаточно точным. Ведь «ничья земля» предполагает присутствие фронтов, а мы бы хотели вообще покончить с «холодной войной». «Ничья земля»—это образ выжженного, опустошенного пространства, а мы бы хотели, чтобы и вся земля и те места, где проходят наши праздники, были похожи на цветущий сад. «Ничья земля» предполагает братство, быть может, усталых, опустошенных людей, желающих стать над схваткой... Нет, мы думаем, что фестиваль должен быть по-прежнему ареной состязания идей, принципов и методов, но состязания мирного, где соревнуются ради прекрасной цели сделать человечество более счастливым и более уверенным в своей созидательной силе,—любующимся на себя в зеркале экрана, который не следует превращать в кривое зеркало, уродливо деформирующее естественную красоту человека.

Для нас фестиваль—это и место дружеских споров, дискуссий, выяснения и уточнения взглядов, тот форум мысли, где свободно высказываются мнения и побеждает тот, чьи идеи оказываются наиболее плодотворными и обогащающими развитие мировой культуры.

Каждый фестиваль приносит с собой и какое-нибудь «открытие». Как приятно встретиться на нем с новыми именами, как радостно увидеть расцвет или зарождение нового национального киноискусства в стране, которая оставалась до сих пор «терра инкогнита»! Я понимаю иронию той части западной критики, которая обрушивается на так называемые «специально фестивальные» фильмы. Под ними подразумеваются кинокартины коммерческого толка, роскошно-зрелищные, стремящиеся подавить вас обилием внешних постановочных эффектов и вызвать минутный «триумф» у зрителей фестиваля. Такие кинокартины бывали на прежних фестивалях, но, к счастью, нужно заметить, что и компетентное жюри и критики всегда отдавали предпочтение фильмам, иногда и скромным по виду, фильмам, на заглавных титрах которых значились еще никому не известные имена, но которые несли на себе отпечаток национальной культуры создавшей их страны,—фильмам, содержащим в себе поиск нового, фильмам, лежащим в фарватере больших мыслей, глубоких чувств, не внешнего, а внутреннего новаторства.

Так, надеемся мы, будет и на нашем фестивале, где сольются воедино лучшие традиции Карловых Вар, Венеции, Канна, Эдинбурга и вырастут новые, ибо чем больше будет таких встреч, тем больше выиграет в конечном счете кинематографическое искусство.

Сознаемся откровенно, что нам приятно видеть наших гостей в Москве, столице нашего государства, так как мы надеемся, что это поможет им увидеть—и не только на экране—подлинную жизнь советских людей, о которой распространялось так много небылиц во враждебной нам части буржуазной прессы.

В стенах древнего Кремля посланцы кинематографий разных стран мира найдут радушие и гостеприимство советских людей, которые искренне рады успеху киноискусства всех народов, достойно вносящих свой вклад в мировую культуру.

Григорий Козинцев

Турнир талантов

Когда-то песня пешком путешествовала по деревням и замкам. Веселый странник вырубал палку, собирал котомку и пускался в путь. Вместе с ним отправлялась песня. Менестрели, мейстерзингеры, скоморохи бродили по многим дорогам. А песня, которую они распевали, оставалась там, где они проходили. Ее запоминали, потому что она выражала чувства и мысли людей, слышавших ее. Им казалось: это песня об их жизни. С ней легче трудиться, светлее жить.

Благородный цех поэтов и певцов устраивал турниры. Здесь не вышибали из седла, не ломали костей. Побеждали не железные руки и стальные панцири, но слова, способные взволновать людей, заставить их задуматься.

...Самолеты и поезда многих линий доставили в Москву тех, кто любит киноискусство, стремится сделать его положение в современном мире высоким и важным, нужным людям.

И хотя фильмы создаются мощной индустрией, состязаться будут не совершенство механизмов и автоматизации, но—сердца. А сердце художника—это и талант, и искренность, и благородство.

Лозунг Московского фестиваля: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» близок каждому художнику. Он способствует объединению людей во имя высокой цели. Именно в этом и должно состоять значение международных фестивалей. Ведь фестиваль—не только просмотры картин и встречи делегаций, но и встречи народов, обращающихся друг к другу с экрана.

Сердце художника—это сердце его народа, сердце его времени.

А победить должны те фильмы, образы которых способны перейти с экрана в жизнь. Тепло этих образов должно согреть людей. Знаком лучших работ должны быть: человечность, надежда. Человеконенавистничество и безнадежность бессильны создать искусство.

Хочется увидеть в картинах, которые появятся на фестивальном экране, высокие мысли и чувства художников, выраженные сильно и страстно.

Сердечный привет друзьям по профессии и пожелание удачи в работе!



Международная трибуна

ДЛЯ БЛАГА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Опубликованная в № 2 нашего журнала в разделе «Письма за рубеж» статья Г. Козинцева «Глубокий экран» вызвала оживленные отклики среди кинематографистов разных стран мира. Мы получили от ряда видных киномастеров Запада письма, в которых они выражают свое согласие с мыслями, высказанными Г. Козинцевым. Французский режиссер Кристиан-Жак, например, пишет: «Меня глубоко взволновала в этой очень интересной статье ее гуманистическая концепция киноискусства».

В ответ на статью Г. Козинцева поступило также много статей деятелей зарубежного кино, которые делятся своими мнениями о задачах современного искусства. Они представляют особый интерес в дни международного кинофестиваля, проходящего в Москве под девизом: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами».

Ниже мы публикуем (с небольшими сокращениями) статьи чехословацкого кинопублициста Иржи Хрбаса, французских режиссеров Жана Поля Ле Шануа и Жана Ренуара, американского киноведа Джея Лейда.

Иржи Хрбас

Глубокий экран? Да!

В моей жизни было много встреч, ставших для меня важными вехами. Когда вспоминаешь об этих встречах, лишь теперь, спустя много лет, осознаешь все их значение. Человека формирует не только семья, но и учителя, друзья, товарищи. Каждый из нас может рассказать о подобных встречах. Не только люди оказали на нас свое воздействие, но и время, которое мы пережили, произведения искусства. Сколько было таких встреч! И все они нас глубоко волновали и оставляли свой след.

Я принадлежу к поколению, которое родилось в начале первой мировой войны. В 1914 году, когда впервые мир был охвачен огромным пожаром, началась наша жизнь. В годы детства произошла наша встреча с новым искусством XX столетия—кино. Для некоторых из нас эта встреча имела фатальное значение, так как она определила все дальнейшее течение нашей жизни. Киноискусство стало нашим призванием. Уже будучи студентом, я начал выражать свое восхищение кинематографом, я воспевал его в стихах и прозе, статьях, докладах, очерках, я стремился выразить ему свой восторг.

Читая статью Григория Козинцева «Глубокий экран», напечатанную в журнале «Искусство кино», признаюсь, я испытал большое волнение. Остановившись на миг посреди водоворота нашей повседневной жизни, я оглянулся назад, на пройденный путь. И мне хочется хотя бы вкратце сказать о том, что значила для нас встреча с советским кино-

искусством в период между двумя мировыми войнами.

Мы жили в буржуазной республике. В ней прошло не только детство, но и основная часть молодости моего поколения. Когда русские люди поднялись, чтобы свергнуть строй, который нес им только нищету, голод и порабощение, нам было всего по три года. Но когда мы увидели первые, теперь уже ставшие классическими, фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и других больших мастеров советского немого кино, мы были юношами. Только тогда мы осознали, что кино—это искусство. Только тогда мы поняли, что происходило в стране во времена нашего беззаботного детства, в военные и послевоенные годы. Эти фильмы доходили до нас с опозданием, с большими трудностями, ибо буржуазная цензура чинила им всевозможные препятствия. Но эти фильмы изменили всю нашу жизнь, их воздействие на формирование наших взглядов, на мир и события было огромным.

Когда сегодня мы вспоминаем прошедшие времена, встречи с людьми, романы, драмы, фильмы, я должен признаться, что встречи с советскими фильмами были самыми яркими и впечатляющими. Я никогда не бывал в Советском Союзе, но после второй мировой войны я встречался со многими простыми советскими солдатами, которые вернули нам свободу, помогли создать новую республику, построенную на справедливых общественных основах, в отличие от той, в которой прошла наша молодость. Эти люди, эти простые солдаты были героями фильмов, которые мы любили. У меня до сих пор не было возможности поговорить с советским читателем и сказать ему, что́ для нас значило советское киноискусство. Григорий Козинцев, начавший разговор о современных проблемах мирового киноискусства на страницах журнала «Искусство кино», принадлежит к тем творческим деятелям кино, чьи произведения не раз заставляли нас переживать минуты восторга и подъема. Я надеюсь, что редакция и читатели простят мне это лирическое отступление.

В жизни человека есть моменты, когда необходимо высказать свои сокровенные чувства, мысли, взгляды. Это мужественные, необыкновенные, исключительные минуты. Мне думается, что Григорий Козинцев, высказывая свои соображения, которые одновременно были обращением ко всем зарубежным прогрессивным деятелям кино, переживал именно такие минуты. В его словах я услышал многое из того, что часто приходило мне на ум, но не находило нужной формы выражения. «Глубокий экран»—это яркий манифест веры в силу воздействия киноискусства. Это голос высокообразованного, чуткого художника, теоретика и зрителя.

Действительно, настало время начать широкий обмен мнений за самым большим круглым столом.

Снова и снова вспоминаю годы, когда я видел некоторые немые советские фильмы. Мы были тогда пылкими молодыми людьми, с восторгом декларировавшими идеи социального прогресса. Мы сами на себе испытали, какой силой воздействия обладает киноискусство, как оно может перевернуть всю прежнюю жизнь человека, как длительно оно может определять его духовную жизнь. Экран, на котором мы ранее видели столько никчемных пустяков, столько глупости, наивности, вдруг стал глубже. Мы увидели совершенно новую страну, увидели массы простых людей, ведущих борьбу за свою свободу. Это было уже не бездумное созерцание кинозрелища. Мы словно заглянули в душу настоящего человека.

Именно тогда мы поняли, что у киноискусства могут быть действительно новые, прекрасные, необозримые горизонты.

Сколько фильмов просмотрели мы за свою жизнь! Сколько их из недели в неделю предстоит увидеть—не только в кинотеатрах, но и на просмотрах, в оригинале, без титров и перевода! И только очень незначительная часть оставит в нас свой след, взволнует, полностью захватит, вызовет восхищение. Об остальных мы забудем, уже выходя из кинозала. Сколько новых и новых пустячков, подчас глупых и наивных, сколько антигуманистических произведений выбрасывают на экраны многие киностудии Европы, Америки, Азии. Но, с другой стороны, как возросло после второй мировой войны число новых национальных отрядов киноискусства! Они работают подчас в кустарных условиях, но в их творческом труде чувствуется страстное желание выразить художественными средствами радости, горести, заботы народа своей страны, которая еще недавно была колонией или полуколонией.

В последние годы в мировой кинематографии произошла смена поколений. Старые мастера уходят из жизни или устраняются от дел, вперед вырывается поколение людей,

многие из которых совсем недавно справляли свое двадцати- или тридцатилетие. Некоторые из западных молодых кинематографистов находятся в плену безнадежности. В их взглядах на жизнь преобладает пессимизм. Они не видят выхода из тупика, в который попало буржуазное искусство. Разве перед социалистической кинематографией не стоит задача воздействовать на это новое поколение своим оптимизмом, разве у нее нет неограниченных возможностей вновь, как в минувшие годы, потрясти мир боевыми, художественно и идейно сильными произведениями?

Рядом с единичными творениями кино, возбуждающими интерес зрителя своим языком, почерком автора, к сожалению, именно сегодня появляется огромная масса фильмов, выпущенных методом конвейерного производства. На Западе уже существуют специалисты-профессионалы не только по изобретению кинотрюков. Они производят стандартную кинопродукцию, которая отработана до мельчайших деталей. Здесь голая техника заменяет творческий труд во всем: в новом и новом варьировании сюжетов, в обрисовке героев и острых положений. Достаточно этот полуфабрикат вложить в сложную машину кинопроизводства, чтобы получить законченную ремесленную продукцию, которая абсолютно античеловечна и антихудожественна.

Подобные штампованные изделия вынуждены делать не только средние, заурядные ремесленники, но и талантливые, самобытные художники, отдельные фильмы которых, снятые при других обстоятельствах и в лучших условиях, подавали надежды. Все больше и больше деятелей западного киноискусства вынуждено работать на подобных фабриках стандартной кинопродукции, и мы действительно не видим разницы между их произведениями. Безразлично, какой режиссер подписался под фильмом, все они одинаковы и все они—конфекцион.

Козинцев пишет об эпигонстве и о недостатке жизненной глубины во многих фильмах. Если бы мы задумались над его интересными наблюдениями и развили их дальше, мы пришли бы к интересным выводам. Массовый выпуск стандартной кинопродукции в странах Запада действительно создал некий «кинореализм», который на деле не является реализмом.

В таких произведениях все выглядит как настоящее, и все фальшиво.

Сюжет одного из фильмов, например, развертывается в психиатрической больнице, где герой борется за то, чтобы его признали здоровым, нормальным человеком и освободили. Ему это удается, но в финальной сцене его насильно возвращают в больницу. Фильм был снят талантливым человеком. И все-таки этот фильм не имеет ничего общего с жизнью, хотя в нем много наблюдений, почерпнутых из реальной действительности. Он внешне реалистичен и все-таки очень далек от реальности.

Некоторые теоретики убеждены, что наступает эра нового романтизма в киноискусстве. Но романтизм бывает разный. Что же это за «романтизм», который от начала до конца неправдив и в котором нет ни приподнятости, ни перспективы? Что за полет фантазии, который не может вас ни воодушевить, ни взволновать, но зато способен вызвать головную боль или ощущение мрачной безысходности?

Киноискусство обладает непревзойденной возможностью запечатлеть на экране жизнь народа, облик времени. Постановщики стандартной кинопродукции сознательно игнорируют эти задачи. Герои фильмов действуют в городах, на улицах, в домах, парках, барах, в деревне, но ни их поступки, ни среда, ни атмосфера не имеют ничего общего с нашей жизнью, с нашим временем.

Между тем источник творческого вдохновения подлинного мастера кино—жизнь. Да, жизнь и судьба героя, того обыкновенного человека, которого мы встречаем в трамвае или на работе, на танцевальном вечере или в поле. Деятель кино—глубоко чувствующий, наблюдательный художник, наделенный талантом выражения самых сложных движений человеческой души и одновременно способный создать картину целой эпохи жизни человечества. Для того чтобы добиться творческого успеха, он должен не только жить этой жизнью, но должен видеть в ней больше, чем каждый рядовой человек. Он должен обладать даром предвидения, чувством перспективы. Чем глубже он знает жизнь своих современников, тем правдивее, ярче будет художественный образ этой жизни.

Пожалуй, ни в одном из видов искусства нет такого количества эпигонов, как в кино. Если один из мастеров кино решал композицию кадра с помощью камеры, расположенной наверху, на подъемном кране, или же направлял на героев и улицы камеру, расположен-

ную на низкой точке—немедленно появлялось огромное число «последователей», которые с точностью повторяли то, что делал их учитель. И все-таки художественного произведения у них не получалось. Режиссеры и операторы разных стран ревниво и внимательно следят за произведениями больших мастеров, они стремятся копировать их приемы. И все же, как бы внимательно они ни следили, они не могут воспроизвести самое главное: то знание жизни, знание человека, которое подлинный мастер вкладывает в свое произведение. Можно перенять у поэта рифмы и ритм стиха, но нельзя позаимствовать у него творческую индивидуальность.

Вообще художественное творчество не терпит повторений. Великие мастера слова никогда не повторяли себя. Они писали в шестьдесят лет не так, как когда им было двадцать. Человек растет, взрослеет, обретает зрелость. Также и его искусство растет и становится глубже. Когда сегодня западные киностудии из-за недостатка тем стремятся повторить былые творческие и коммерческие удачи, это ни к чему не приводит. Искусство постоянно развивается, и кинематография сейчас не та, какой она была во времена нашего детства и молодости. Тогда нас волновал «Броненосец «Потемкин», а сегодня нас приводят в восхищение фильмы «Летят журавли», «Дом, в котором я живу» и «Судьба человека». Каждый из этих фильмов создан по-своему, совершенно особым методом, и абсолютно излишне их сравнивать, ибо каждый из них несет вполне определенную печать творческой индивидуальности. Это не стандартная кинопродукция, не оторванные от жизни произведения, горизонт которых ограничен высокой стеной киностудии. Эти фильмы дают нам радость познания настоящей жизни, в них ощущается дух времени, пережитого и переживаемого нами.

В мире в настоящее время растет много новых деятелей киноискусства, которые, учась на классических произведениях мировой кинематографии, не стали подражателями или эпигонами. В Индии начал работу молодой режиссер Сатьяджит Рой. Его фильмы «Патер панчали» и «Апараджита» отражают подлинную жизнь страны. Хуан Антонио Бардем в первых же своих произведениях выдвинул реально существующие проблемы в жизни современных испанцев.

Можно назвать новые и новые имена художников кино, которые стремятся избежать страшного конвейерного производства, пытаются сохранить свое «я». Самыми разнообразными путями идет развитие современной мировой кинематографии.

Но там, где кино отрывается от жизни, тем самым оно отходит и от истинного искусства. И, наоборот, где киноискусство приближается к жизни, там возникают произведения, которые захватывают нас и волнуют. Они-то и войдут в историю кинематографии.

Чем ближе киноискусство подойдет к современности, тем больший отклик и признание оно найдет у зрителей, тем значительнее будет его помощь и в сугубо личной жизни каждого человека и в скорейшем движении человечества вперед.

Когда я недавно знакомился с выставкой «Борющееся искусство», показанной в Праге, и смотрел на литературные, театральные, кинематографические произведения, которые в последние десятилетия боролись за лучшую жизнь человека у меня на родине, я понял, как ограниченно было до сих пор наше умение использовать киноискусство в жизни нового общества. Еще очень мало кинокартин, которые бы глубоко отразили нашу сегодняшнюю жизнь в ее непрерывном движении!

В одной статье невозможно охватить все вопросы мировой кинематографии, их нельзя даже наметить. Но я думаю, что если каждый, кто примет участие в этом обмене мнений, поделится хотя бы частью своих мыслей, это поможет всем настоящим киномастерам добиться того, чтобы их искусство отвечало чаяниям и запросам современного зрителя.

Перед нами, мне кажется,—две задачи. Одна состоит в том, чтобы разъяснить тем, кто этого не понимает, что социалистическое киноискусство строится на прочном фундаменте современной жизни. Вторая задача—попытаться собрать все яркие индивидуальности мировой кинематографии за круглым столом и в новых и новых, как можно более широких международных дискуссиях обменяться взглядами о путях и целях мирового прогрессивного киноискусства. Я думаю, что инициатива редакции «Искусство кино» достойна всяческого одобрения и поддержки—она имеет исключительное значение для современного киноискусства.

Выступление мастера советского кино Г. Козинцева широко распахнуло двери перед творческими деятелями и теоретиками кино: давайте поразмыслим вместе, как лучше использовать киноискусство на благо человека.

У нас все еще больше нерешенных проблем, чем разрешенных. Я уже не говорю о вопросах, связанных с прогрессом техники кино, с развитием производства цветных и широкоэкранных фильмов...

Что касается кинематографистов социалистических стран, я убежден, что взаимная помощь и творческое соревнование помогут нам добиться того, что социалистический фильм будет приобретать все больший и больший вес на мировом экране. Он будет проникать в страны, которые с ним не были знакомы. Он будет вдохновлять своим оптимизмом миллионы людей на борьбу за мир и лучшее будущее. Он окажет свое влияние и на тех мыслящих художников буржуазного мира, которые, будучи субъективно честными, тем не менее еще не сумели связать свое творчество с жизнью.

Речь товарища Н. С. Хрущева на съезде советских писателей нашла живой отклик в моей стране. Это объясняется тем, что он просто и убедительно дал ответы на современные вопросы, которые волнуют и нашу интеллигенцию—писателей, журналистов, работников кино.

Пусть же наше киноискусство даст ответ миллионам зрителей на волнующие их вопросы, пусть оно поможет им увидеть жизнь во всей ее сложности и глубине!

Жан Поль Ле Шануа

Вот мой критерий

Случается порой, что в моей стране задумываются над состоянием киноискусства. Однако речь идет лишь о вопросах эстетики, формы, и обсуждения носят обычно «камерный» характер. Они происходят среди журналистов или же в киноклубах, которые не имеют реального влияния на писателей или режиссеров, работающих над фильмами.

Было бы просто недобросовестно скрывать, что многим французским кинематографистам кризис их творчества, трудность заработать на жизнь своим ремеслом мешают достаточно серьезно взглянуть на проблемы «глубокого экрана» в том плане, в каком их ставит Григорий Козинцев. Глубина, которая их волнует,—это зияющая глубина их желудка и пустого кошелька. Я говорю это без иронии и не желая их осуждать. Для человека, обладающего знаниями и достигшего мастерства в своей работе, нет ничего хуже, чем оставаться без дела, незанятым, неиспользованным, а следовательно, ненужным... Нет ничего хуже для молодого художника, чем чувствовать в себе богатые задатки и плодотворные идеи, но не иметь возможности ни выразить их, ни приобрести необходимый опыт в полезной работе.

Не всегда обстоятельства позволяют нам творить по своему вкусу и спокойно размышлять, сидя со своими друзьями за круглым столом... Я хотел бы принять участие в совместных раздумьях над вопросами, выдвинутыми Г. Козинцевым. И поскольку у меня сейчас нет возможности написать обстоятельную статью, я все же решился изложить в беспорядке свои мысли по этому вопросу—вроде того как, придя с улицы, выворачивают на стол корзинку с покупками.

Среди многих идей я выбрал, понятно, те, что были мне всего дороже. Быть может, в моей корзинке окажутся такие соображения, которые послужат оживлению дискуссии. Таким образом я невольно сыграю роль неловко выпущенного биллиардного шара, который позволит другому игроку сделать ряд блестящих ударов и одержать победу. Пусть даже побежденным буду я сам.

Почему все мы—кинодраматурги и режиссеры—так одиноки?

У нас, во Франции, есть объединения, профсоюзы, общества писателей. Мы создаем коллективное искусство,—и все же мы одиноки.

Мы живем в одном городе, порой в том же доме и, можно сказать, никогда не видим друг друга. Или встречаемся лишь на «премьерах», на праздниках, на похоронах.

Всегда ли такое одиночество является злом? Нет, в тех случаях, когда автор или режиссер удаляются, чтобы «перезарядить свои аккумуляторы».

Один из моих собратьев недавно сказал: «Мне никогда не скучно дома, на улице, когда я путешествую, с самыми разными и самыми простыми людьми... Мне скучно только с моими коллегами». И это не было шутливым выпадом. Он продолжал: «Должно быть, потому, что люди моего круга почти никогда не знают жизни, не видят ее или перестали ее видеть»...

Несомненно, Голливуд болен склерозом потому, что все ведут однообразную жизнь в этом городе, который уже перестал быть городом, все встречаются в тех же ресторанах, в тех же ночных кабаках, на тех же вечерах...

Я подтверждаю эту отчужденность, я сам ее испытываю. Она заслуживает более углубленного анализа, ибо она опасна.

Почему мы часто отказываемся от дискуссий о том, что нам всего дороже,—о нашем искусстве? Неужели мы стыдимся или стесняемся высказать свои убеждения, выступить с критикой лишь потому, что мы сами авторы?

Однако опыт прошлого учит нас, что искусству, чтобы развиваться и выражать себя, необходимо создавать школы, направления, вступать в столкновения. Искусству необходимы ученики, нужны даже подражатели и простые копиисты, которые вызывают в нас отвращение к определенным формам, фанатики, которые призывают к свержению идолов...

Эта разобщенность чувствуется еще гораздо сильнее в международном масштабе. Три года назад французы сделали попытку—и она в известной мере удалась—устроить «Международную встречу создателей фильмов»: неделю шли дискуссии, составлялись проекты, резолюции. 25 стран прислали в качестве делегатов около сотни авторов и режиссеров (Советский Союз представляли Сергей Юткевич и Сергей Васильев). Неделя прошла с успехом, однако многие «теноры» не подали голоса. Даже во Франции, стране-устроительнице, слишком много видных режиссеров и авторов ограничились лишь присылкой приветственных телеграмм.

Мы решили основать международный журнал. Почин, достойный всяческих похвал. Вышел первый номер. Но затем мы не смогли найти среди нас ни людей, способных создать редакционный коллектив, ни финансов (!), чтобы продолжить начатое дело.

Однако мы клянемся друг другу, что возникшее движение не замрет и скоро состоится новая встреча.

Итак,—пусть Козинцев не порицает меня!—прежде чем спрашивать: «что происходит с киноискусством?», спросим себя: «что происходит с авторами и режиссерами в киноискусстве?»

Григорий Козинцев одновременно и прав и неправ, когда не хочет считаться с условиями, в которых находится кино в таких странах, как Франция или Италия,—я имею в виду условия, ограничивающие свободу выражения мысли.

Я не скажу, что в моей стране этой свободе мешает цензура. Автору больше мешает, если можно так выразиться, самоцензура. Разумеется, тут сказываются и просто цензура и все виды косвенной цензуры, которые связывают волю автора: взгляды и вкусы кинопромышленников, прокатных обществ и банков, которые их финансируют. Автор вынужден по своей воле искать то, что должно больше всего понравиться (или меньше всего не понравиться) этим кругам. Вот почему он часто идет по пути наименьшего сопротивления, ищет рутины, не хочет рисковать. И часто отказывается от того, что он любит.

У таких авторов и режиссеров есть некоторые оправдания, но это не снимает с них вины целиком!

Некоторым из них следовало бы сказать: «Нет, не об этом ты когда-то мечтал...».

Другим мы сказали бы: «Ты устал, подбодрись!»

Одному: «Почему тебе недостает мужества?»

Другому: «Ты подражаешь самому себе...».

И, наконец, кое-кому: «Вы тащите на себе золотые оковы ваших недавних гонораров. Станьте вновь независимыми...».

Общим несчастьем для многих наших авторов и режиссеров стали привычка жить на широкую ногу, постоянный достаток, который удаляет их от реальной жизни. Они передвигаются только в автомобилях, путе-

шествуют только в самолетах или поездах-люкс; останавливаются в гостиницах первого класса; питаются в лучших ресторанах; посещают бары для иностранцев; осматривают те же места, что и иностранные туристы; бывают в театре лишь на премьерах. Они уже не знают жизни. Они утратили контакт с простыми людьми. Они живут на свои накопления, на старые запасы. И не замечают, когда эти накопления уже исчерпаны... Дзаваттини—человек скромный и простой—рассказал мне, что, когда он купил первую автомашину, его сын сказал ему: «Папа, ты потеряешь свой последний контакт с жизнью». По отношению к Дзаваттини это оказалось неверным, но горе авторам, которые утратят контакт с действительностью! Горе творческим работникам, которые перестанут быть любопытными! Горе тем, кто дает себя соблазнить легким заработком, развращающим их!

Все мы окружены постоянной эротической атмосферой, созданной всевозможными рекламами: бесконечные раздевания преследуют нас на каждом шагу, по любому поводу—будь то для восхваления минеральной воды или безопасной бритвы. Эта порнография унижает женщин, унижает любовь, мало-помалу развращает наш мозг и становится для нас привычной, — глупость и низость не вызывают отвращения, а притупляют ум!.. Европе угрожает новый призрак: strip-tease*, который даже не нами выдуман! Однако без него мы, кажется, уже не можем обойтись. И ко всему еще мрачная литература, полная отчаяния, которая рассматривает преступление как забаву или особый вид искусства и превозносит полицию, всевозможных авантюристов, шпионаж, контрразведку, разных проходимцев и проституток...

Некоторые авторы и режиссеры думают, что можно жонглировать подобными сюжетами. Они требуют так называемой «объективности». Они снимают фильмы о проституции и strip-tease под предлогом «изучения вопроса». На деле это лишь уловка, чтобы объяснить свое пристрастие к подобным сюжетам. Точно так же другие авторы изображают преступления, убийства, кражи, лукаво подмигивая, чтобы показать, что «они этому не верят».

* Американское выражение, обозначающее порнографический трюк, применяемый в бульварных ревю и фильмах: актриса постепенно раздевается на глазах у зрителей.

Но вопрос не в том, чтобы иметь отдельную совесть для себя—надо иметь ту же совесть и для других.

Надо иметь мужество сказать таким писателям, громко крикнуть им: «Нам с вами не по дороге!..» Надо объяснить основные принципы, которые нас с ними разделяют.

Для них хороший человек—это исключение; для меня исключение—плохой человек. Для меня на свете мало плохих людей: есть люди несчастные, заблуждающиеся или обманутые...

Мне хочется, в свою очередь, напомнить слова Александра Довженко, когда-то поразившие меня. Он говорил об ответственности создателей фильмов. По его мнению, они несут двойную ответственность: прежде всего потому, что фильм оказывает прямое, непосредственное влияние на зрителя; а затем (что еще важнее) и потому, что для доверчивого, неискушенного зрителя «жизнь такова, какой ее показывают»...

Я часто размышлял об этом влиянии и о нашей ответственности за свои фильмы, обращенные к миллионам мужчин и женщин, об опасности отупляющего, принижающего воздействия на публику, об огромном и удивительном доверии, которое мы не вправе обмануть.

Больше, чем когда-либо, мы должны держаться истины: «Сюжет—это основа фильма!»

Экран—«волшебное окно»—достиг и еще достигнет великих технических успехов: он говорит, воспроизводит живые краски, он стереофоничен и становится все больше широким.

Но сейчас, как и в первые годы кино, все зависит от того, *что* захотят показать через это окно, *что* заставят рассказать всю эту технику.

«Не надо, чтобы лошадь считала себя всадником»,—писал Виктор Гюго.

Перед кино раскрываются новые горизонты, но я согласен с Григорием Козинцевым и считаю, что они должны быть «глубокими» горизонтами.

Конечно, защищать истинные ценности еще мало. Надо также стараться, чтобы они не стали лишь образцом для подделок, для разных фокусов и стряпни по готовым рецептам.

Осмелюсь, однако, сказать, что я предпочитаю ремесленное изображение добродетели художественному прославлению красивого порока. Я сужу не о душах писателей, а об их произведениях, и какое мне дело до того,

что хорошее чувство подчас изображено «лицемерным» автором. Я предпочитаю видеть облик добродетели!

Козинцев возразит мне, что конвейерное производство фильмов является серьезной угрозой их качеству. Да, это верно, что повсюду фальсификаторов сажают в тюрьму и закон карает их за подделку,—но только не в области искусства... Правда, что подражание и рабское копирование наносят вред всякой удачной находке, создают рутину и поклонение шаблонам. Но рассматривать вопрос только с такой точки зрения—значит недооценивать пользу благотворных влияний, разных школ и учеников*.

На всех этапах борьбы против рутины критики могли бы оказывать поддержку авторам и режиссерам.

Но нам, право, кажется, что критики очень часто тоже работают по конвейеру и порой рассуждают так, словно у них... электронные мозги...

Козинцев замечает, что гуманистическое, неореалистическое кино, становясь на путь конвейерного производства, оказывается в смертельной опасности.

Я так не думаю. Но следует осуждать тех, кто плохо использует принципы этих направлений. И еще раз тут могла бы нам помочь критика, и, по-видимому, нам следует пересмотреть наши отношения и связи с ней. Нельзя, чтобы плохой гуманист вызывал в нас отвращение к гуманизму; плохой друг не может опорочить дружбу, как и плохая женщина—любовь. У революции тоже бывали плохие революционеры. Сколько было плохих гуманистов, а гуманизм Горького остался по-прежнему живым. Мы можем только сказать, что, если у него и были подражатели, у нас не было второго Горького. Мы сожалеем об этом, но продолжаем надеяться, что он появится.

Мне думается, что в искусстве особое значение имеют искренность и чувство ответственности. Я думаю, что глубокое чувство ответственности у автора неизбежно влечет за собой искренность. Необходимо, конечно, чтобы у него были также техническое мастерство и талант.

Да будет позволено иностранцу—и вашему другу—сказать по этому поводу несколько слов о ваших фильмах. Почему во многих этих фильмах, особенно посвященных выдающимся людям, герои стали лишь двигающимися марионетками без души, образами, не имеющими никакой «глубины»? Почему? Должно быть потому, что здесь сказалось подчинение шаблону, отсутствие собственной индивидуальности у некоторых режиссеров.

Напротив, когда автор и режиссер имеют смелость дать лучшее, что у них есть,—даже в столь трудной области, как изображение великих людей,—их творения становятся простыми и потрясающими. Мне очень понравилась когда-то картина «Ленин в Октябре» Алексея Каплера и Михаила Ромма; во время моей недавней поездки по Советскому Союзу мне посчастливилось увидеть чудесные «Рассказы о Ленине» Сергея Юткевича. Своей кажущейся простотой и безыскусственностью, достигнутой благодаря незаметной и безупречной технике (безупречной, потому что незаметной, и незаметной, потому что безупречной), Сергей Юткевич не раз заставлял меня плакать как ребенка. В этой картине он нашел истинную глубину—глубину сердца. И это потому, что он вложил в нее с в о е. Он заглянул глубоко в самого себя, также поступили его сценарист и актер. Он нашел не только то, что правдиво, но и то, что кинематографически красиво, более красиво, чем голая правда. Он сделал образ Ленина доступным, простым и непосредственным, нигде не умаляя его величия. Во всем, что он воссоздал или изобрел, он сохранил истинные черты Ленина-человека, таким, каким он был, таким, каким его знали и любили. Глубокая правдивость, искренняя передача правды—вот основа потрясающей сердце осенней поэмы, второй части «Рассказов о Ленине». Здесь нет иного художественного рецепта, кроме проявления чуткого сердца и ума режиссера! И сам Сергей Юткевич не мог бы научить своего ученика ни как воссоздать этот фильм, ни как найти необходимые элементы для создания другой такой же хорошей картины...

Ученики-сценаристы, приходя в школу, должны приносить с собой искренность. А если затем в них разовьется талант, а учителя научат их хорошей технике—тогда появятся великие произведения!

Для меня глубина—это то, что я называю по-французски тремя «*Н*» (да простит меня переводчик!) Три «*Н*»—это три важнейших слова, которые по-французски начинаются с этой буквы. Но дело не в их написании, а в смысле:

* Я предпочитаю хорошего ученика Рембрандта «оригинальному» художнику-абстракционисту.

1. Глубина кинопроизведения прежде всего определяется его честностью (Honnêteté). Честностью по отношению к самому себе, к выбранному сюжету, к зрителю...

2. Затем скромностью (Humilité), которая смиряет нашу гордыню, заставляет нас поминутно проверять себя и всегда чувствовать себя братом, товарищем, равным всем другим людям, даже самым униженным.

3. И наконец, юмором (Humour), не отделимым от жизни и озаряющим все ее трудности... Юмор мешает нам воспринимать жизнь слишком мрачно...

Вооружившись честностью, скромностью и юмором, создатель фильмов должен внимательно всматриваться в свою эпоху и тогда может попытаться определить ее проблемы, выразить ее противоречия, ее битвы и надежды.

Художник—ответственный летописец цивилизации, находящейся в непрерывном движении, не должен быть простым репортером, техником, разрезающим жизнь на куски, натуралистом с лупой и с фотоаппаратом в руках. Он должен уметь связывать настоящее с прошедшим и в то же время рассматривать его с точки зрения будущего. Он должен также уметь быть мечтателем.

Утопия—это то, что мы считаем неосуществимым. Но герои верят в мечту... А так как они герои, то они делают ее осуществление возможным и доступным другим людям. Именно так поступают новаторы, изобретатели, революционеры...

Наш великий классик Пьер Корнель рисовал людей «такими, какими они должны быть». Его персонажи обладали самыми благородными чертами. У него любовь, чтобы возникнуть и проявить себя, требует уважения и восхищения.

В моей стране, где нас слишком часто осаждают произведения мрачные и полные отчаяния, с бесконечной эротикой, с декадентским презрением ко всем человеческим моральным ценностям,—подлинная моральность заключается в антиконформизме. И я искренне считаю, что в нашу эпоху потрясений писатель должен одновременно быть и моралистом.

Какая ненависть к надежде живет во многих моих современниках! А я хочу быть среди тех, кто шагает, неся на плечах «маленькую девочку—надежду»! Я думаю, что все мы вошли в жизнь вместе с ней. Но, к несчастью, многие опустили ее на землю, считая, что она слишком тяжела. Мы должны протянуть им руку и снова показать «маленькую девочку—надежду», весело наклонившуюся с нашего плеча. Ибо чудо состоит в том, что, хотя нам кажется, будто мы несем ее, на самом деле это она поддерживает нас и помогает идти вперед...

Один из наших крупных писателей, погибший в великую мировую войну, Антуан де Сент-Экзюпери написал следующие строки, которые можно так хорошо применить к нашей моральной ответственности перед зрителями: «Никто не обнял тебя за плечи, пока было еще не поздно... Теперь глина, из которой ты сделан, засохла и затвердела, и ничто не может разбудить того заснувшего музыканта или поэта, или астронома, который, быть может, жил в тебе когда-то...».

В заключение мне хочется вспомнить то, о чем мы говорили с Чезаре Дзаваттини во время встречи создателей фильмов в Париже, о которой я уже упоминал.

...Мы не участники велопробега, где кто-то один должен прийти к финишу первым. Мы, авторы и режиссеры фильмов, должны постараться прийти первыми все вместе. Поставим большую доску и напишем на ней твердой рукой: «Фильмы, полезные Человеку!» И пусть каждый из нас, в меру наших разнообразных талантов, исходя из своих национальных условий, делает фильмы, полезные Человеку. Несомненно, многих привлекают красивые, пышные фильмы,—подобно тому, как мы любуемся северным сиянием. Но северное сияние дает лишь мимолетный свет.

Если киноискусство заболело, мы не сможем вылечить его одним, хотя бы и очень сильным уколом, наоборот, этим мы рискуем его погубить... Сделаем же ему много небольших последовательных вливаний, которые обновят ему кровь!

У греков, в старину, было одно слово, обозначавшее и Красоту и Пользу. А они оставили неплохую память о своем искусстве! Быть может, и мы тоже на пути к конкретному, полезному обретем свое Искусство?

Джей Лейда

Идеи гуманизма — движущая сила

Мысли Григория Козинцева, изложенные в журнале «Искусство кино», не только правильны, но и весьма своевременны. Поэтому лучшим откликом на них будет, пожалуй, попытка подтвердить их правильность и своевременность новыми аргументами.

Уже после опубликования статьи Козинцева «Глубокий экран» мы получили еще одно убедительное подтверждение правильности положения о том, что идеи гуманизма являются движущей силой киноискусства.

Великолепный фильм «Судьба человека», поставленный С. Бондарчуком, не смог бы вызвать у нас такого глубокого волнения, если бы в нем не нашла своего полного воплощения именно эта сторона искусства. В этом фильме гуманистические идеи пронизывают работу не одного лишь режиссера. Все создатели картины, начиная от Михаила Шолохова, чей смелый и страстный рассказ положен в основу сценария, и вплоть до проникновенного кинематографического воплощения идеи, найденного оператором В. Монаховым, преследовали одну и ту же цель. В «Судьбе человека» выражены чувства, необходимые для «глубокого экрана» будущего.

Эта же мысль может быть подкреплена и другим примером, на этот раз из художественной практики иного общества. В фильме японского режиссера Куросавы «Жизнь человеческая» зритель наблюдает превращение главного героя из жертвы в человека, научившегося принимать решения. Сопоставьте героя Бондарчука с героем Куросавы, и вы увидите два образа, красота и глубина которых находятся в прямой зависимости от убежденности их создателей.

Можно вспомнить также героя фильма французского режиссера Робера Брессона «Приговоренный к смерти бежал». Хотя характер героя не находит в фильме своего развития, тем не менее, знакомясь с этим героем, развивается сам зритель.

Григорий Козинцев совершенно прав, предупреждая о пагубности массового производства в киноискусстве. Подобные методы, я думаю, опасны как для западной, так и для советской кинематографии. Я испытывал чувство досады, когда в фильме «Последний из Сабудара», одном из двух новых грузинских фильмов, которые мне довелось увидеть, оказалось столь же мало индивидуальности, как и в песочной форме для литья, показанной в одном из его эпизодов. Второй из этих фильмов—«Чужие дети»—беспокоит противоречием между человечным воплощением образов и свойственной конвейерному методу формой. Герои этого фильма человечны. И режиссер, и оператор, и актеры сделали все для того, чтобы найти наиболее полное воплощение их характеров. Однако проявлению их глубоко человечных качеств все время мешает сценарий, задуманный и написанный столь механически, что это порой приводит его на грань шаблона.

Что касается американской кинематографии, меня радует всякая попытка разорвать оковы конвейерного производства.

Одной из таких попыток, на мой взгляд, является фильм Стэнли Кабрика «Пути славы». Глубокая гуманность фильма и отвращение его автора к несправедливости придают этому произведению теплоту и напряженность.

Быть может, «глубокий экран» и не вполне подходящий термин для характеристики идеала, к которому мы стремимся, но тем не менее мы благодарны Григорию Козинцеву за то, что он начал обсуждение этого важного вопроса.

Жан Ренуар

Вглядимся в человека!

Я не могу не согласиться с выводами Григория Козинцева, изложенными в его статье «Глубокий экран». Размышления, которые вызывают у меня его заметки, объясняются только индивидуальными различиями между нами. Они представляют собой не что иное, как перевод на другой язык одних и тех же убеждений или одних и тех же сомнений. Говоря о языке, я разумею не русский или французский, хотя самый факт выражения своих мыслей на том или другом из этих языков имеет определенное значение. Нет, я скорее имею в виду возраст, привычки, характер образования, определивший наше формирование с детства, образ жизни. И, пользуясь языком Жана Ренуара, я так мог бы выразить то, что хорошо сказал по-своему Козинцев: важно то, что вдохновляет художника, а техника—всего лишь орудие этого вдохновения.

Я более чем согласен с ним, но изложение этой основной истины приводит к нескольким менее существенным вопросам. Например, кто же именно этот художник, чье вдохновение имеет первостепенное значение для создания и завершения произведения киноискусства?

По мнению многих любителей кино, таким художником является постановщик, и в большинстве случаев это верно. Но мне известны фильмы, в которых постановщик был лишь своего рода антрепренером и в которых действительным творцом был автор сценария. Я считаю даже, что в некоторых случаях именно сила книги, по которой был сделан фильм, обусловила достоинства кинематографического произведения. Я вспоминаю о неудачах некоторых постановщиков, не имевших хорошего сценариста. А сколько сценаристов оказываются бессильными, будучи лишены вдохновляющего влияния большого произведения литературы!

Многочисленные беседы с создателями первых американских немых фильмов позволяют мне утверждать, что в некоторых из этих произведений задавал тон ведущий актер.

Мы знаем также, что большие удачи кино бывали результатом творчества целой группы, коллектива, в котором невозможно было выделить личность отдельного автора.

В большинстве случаев важную роль играет влияние всего технического, актерского и рабочего состава. Лишь некоторым режиссерам с особо выдающимся складом ума удается избежать влияния своих товарищей по работе. Я не думаю, чтобы Козинцев одобрял такое «великолепное одиночество», и я разделяю его стремление извлекать нашу основную пищу из братского общения с другими людьми.

Я считаю, что в наше время подлинным автором фильма должен быть постановщик. Мне представляется важным, чтобы режиссер сам выбирал свой сюжет, писал сценарий и диалог, руководил актерами, принимал самое непосредственное участие в монтаже.

Оригинальный сюжет может и не принадлежать ему. Во всяком случае, не сочинение этого сюжета предопределяет признание авторства. Никому не приходит в голову оспаривать у Шекспира авторство «Ромео и Джульетты», хотя до великого драматурга этот сюжет разрабатывался рядом итальянских авторов.

Итак, я думаю, что автор фильма—это постановщик, являющийся автором сценария и руководителем актеров, а также наблюдающий за созданием декораций и за монтажом. Или, вернее, кино должно было бы стремиться к этой формуле. Но почему же такая концентрация функций в руках одного человека?

По моему скромному мнению, этого требует наша эпоха. Наш век—это век больших скоплений. В огромных масштабах развились города. Жизнь все больше объединяет людей. Работа сосредоточивает их тысячами на заводах, сотнями—в учреждениях. Телефон и другие средства сообщения помогают им поддерживать постоянную связь с другими людьми. Их развлечения осуществляются в массовых масштабах. Не редки спортивные стадионы, вмещающие свыше двадцати тысяч зрителей. А те, кто хотят следить за игрой через

посредство телевидения, отделены от этой толпы только расстоянием. Но они разделяют все переживания непосредственных зрителей. Такие материальные средства уединения, как автомобили, иллюзорны. Чтобы в этом убедиться, достаточно посмотреть на вереницы машин, образующих заторы на шоссе. Даже маленький пригородный домик дает лишь относительное уединение. Его владелец зависит от людей, обеспечивающих его водой, газом, электричеством, питанием и, опять же через посредство телевидения, развлечениями и культурой.

Мне кажется, что все это—к лучшему. Человек не создан для жизни в одиночку. Но в такие времена человека, естественно, привлекают наиболее индивидуальные проявления.

Отсюда успех «исповедей». Все больше и больше литературные или артистические удачи основываются на исповеди. Что происходит в уме этой женщины, которую я встречаю каждое утро в лифте и которая кажется лишь одним из табельных номеров среди тысяч служащих, направляющихся на работу? А у этого вагоновожатого—какие тревоги скрываются за внешним видом хорошего работника, нежного отца и любящего супруга? Какие задает он себе вопросы?

Доходит до того, что мы интересуемся произведением искусства, только если оно является признанием, к тому же признанием, выходящим за пределы привычной откровенности в общепринятых разговорах. Автор, желающий захватить зрителя, может это сделать лишь благодаря тщательному личному наблюдению и честному изложению результатов этого исследования. А в групповом порядке таким наблюдением заниматься невозможно. Это действие индивидуальное. Коллективному искусству психология чужда. Понадобилась бы новая катастрофа, одна мысль о которой мне ненавистна, чтобы вновь вызвать сильные порывы альтруизма, оказавшие такое очистительное действие на наши экраны.

Как говорит Козинцев, маска без морщин не возвращает молодости. Поэтому нам придется искать стиль, исходящий из условий существования современного человечества и вглядываться в самих себя, вооружившись беспощадным микроскопом беспокойного сознания.

ОТ РЕДАКЦИИ. Все статьи, помещенные в разделе «Международная трибуна», публикуются в порядке обсуждения. В одном из последующих номеров журнала будут напечатаны дальнейшие отклики на статью Г. Козинцева «Глубокий экран» и подведены итоги обмена мнений.

ЧЕТВЕРТЫЙ СБОРНИК «ВОПРОСЫ КИНОИСКУССТВА»

Ученый совет Института истории искусств Академии наук СССР принял к изданию очередной (четвертый) выпуск ежегодного историко-теоретического сборника «Вопросы киноискусства». По установленной традиции он состоит из трех разделов.

Первая группа статей посвящена проблемам современной практики и теории кино. Сюда относятся статьи: Л. Погожевой «Заметки о современном киноискусстве», С. Фрейлиха «Об эстетических свойствах кино», С. Юткевича «Режиссерский замысел». Здесь же помещен ряд статей, посвященных проблеме изображения на экране: «Операторское искусство и современность» А. Каменского, «Колорит цветного фильма» Л. Косматова и Т. Тер-Гевондяна, «Цветовое кино Эйзенштейна» Л. Козлова. В сборнике публикуется статья С. Эйзенштейна «Динамичный квадрат».

В разделе истории кино публикуются статьи: С. Гинзбурга «Становление дореволюционного документального кино», Р. Юренева «Первые шаги советской кинокомедии» и Н. Абрамова «Дзига Вертов и искусство документального фильма».

Проблемам зарубежного кино посвящены статьи: А. Кукаркина «Новые времена—новые герои Чаплина», Р. Абульханова «Современная киноиндустрия в Индии», В. Божовича «Антиреализм под маской правдоподобия» (о французском сборнике «Роман и фильм»).

Редколлегия сборника—Н. Зоркая, Ю. Калашников, Р. Юренев; ответственный редактор—С. Фрейлих.



Рассказы старейших кинематографистов

В августе 1919 года В. И. Ленин подписал декрет о национализации кинематографической промышленности и переходе всего киноискусства в ведение Наркомпроса. Национализируя частные кинопредприятия, Советское правительство имело в виду создать благоприятные организационно-творческие условия для более широкого роста отечественной кинематографии.

В этом месяце исполняется 40 лет со дня подписания ленинского декрета.

Редакция журнала «Искусство кино» пригласила группу старейших советских киноработников и попросила их поделиться с читателями журнала своими воспоминаниями о первых шагах советского кино, о национализации частных кинопредприятий, о той жестокой классовой борьбе, в обстановке которой создавалось новое, революционное киноискусство.

Сорок лет, прошедших с того времени,—большой срок. Естественно поэтому, что в воспоминаниях первых советских киноработников отразились не все события того трудного времени, когда в обстановке гражданской войны, голода и разрухи закладывался фундамент кинематографии подлинно народной, активно участвующей в борьбе за социализм.

В публикуемых здесь рассказах кинодеятелей не содержится полной картины событий кинематографической жизни 1917—1920 годов. Тем не менее очевидцы и участники этих событий живо рисуют ту сложную обстановку, в которой начиналось строительство советского кино, и сообщают ряд интересных фактов, остававшихся до последнего времени неизвестными или малоизвестными даже специалистам по истории кино.

Первым со своими воспоминаниями выступил Петр Яковлевич Вейнштейн. Он начал работать в кинематографии накануне Февральской революции 1917 года в Скобелевском комитете в Петрограде. С первых дней Октябрьской революции принял участие в создании советских киноорганизаций; в годы гражданской войны был оператором, режиссером, руководителем производства и киножурналистом. В содружестве с прогрессивным французским журналистом Маршаном он написал первую книжку о советском кино, вышедшую одновременно в России и во Франции в 1927 году с предисловием Анри Барбюса. Несколько позднее П. Я. Вейнштейн оставил журналистику и всецело посвятил себя режиссуре в научно-популярной кинематографии, которой продолжает заниматься и в настоящее время.

— Сразу же после победы Великой Октябрьской революции Коммунистическая партия приступила к созданию нового государственного аппарата. Он должен был не только заменить старый, враждебный народу аппарат Временного правительства. Он должен был взять на себя руководство и теми областями жизни, которые раньше находились полностью под контролем частных предпринимателей.

В ноябре 1917 года в помещении царского министерства просвещения обосновалась новая, советская Государственная комиссия по народному просвещению (впоследствии она была преобразована в Народный Комиссариат по просвещению), возглавляемая А. В. Луначарским и Н. К. Крупской.

Почти все старые чиновники, бойкотировавшие Советскую власть, покинули здание министерства. Изъявила согласие работать в новом, советском учреждении только незначительная часть служащих. Однако на помощь Государственной комиссии пришла небольшая группа интеллигенции, сочувствовавшая Советской власти. В их числе был мой хороший

РИСУНКИ РЕЖИССЕРА

Один из ветеранов кинематографии режиссер Александр Ефимович Разумный свободное время отдает художественной графике. Им создана большая галерея портретов товарищей по искусству. Некоторые портреты носят эскизный характер — это беглые зарисовки с натуры,—другие отработаны более тщательно; но все они представляют бесспорный интерес для истории кино. Мы публикуем несколько рисунков А. Е. Разумного—портреты старейших деятелей советского киноискусства.





ОПЕРАТОР А. ЛЕВИЦКИЙ, 1933



РЕЖИССЕР П. ВЕЙНШТЕЙН, 1957

знакомый М. Л. Кресин, студент-юрист, поступивший на работу во Внешкольный отдел Государственной комиссии по просвещению, которым непосредственно руководила Н. К. Крупская. Именно он привлек меня к работе во Внешкольном отделе, который стал первой советской организацией, занявшейся вопросами кинематографии.

Внешкольный отдел не руководил работой учебных учреждений. Задачей его была организация научной и политической пропаганды среди рабочих и крестьян, борьба за общий подъем культурного и политического уровня трудящихся.

На помощь этому делу пришел кинематограф. Известно, что еще задолго до революции В. И. Ленин и Н. К. Крупская высоко оценивали значение кинематографа как средства распространения научных знаний. Понятно поэтому, что когда Н. К. Крупская узнала, что в одном из помещений министерства просвещения обнаружен склад учебных картин и проекционный киноаппарат, то она сразу же предложила использовать кино в пропагандистской работе.

Так в первых числах декабря 1917 года по предложению Н. К. Крупской был организован кинофотоподотдел Внешкольного отдела Государственной комиссии по просвещению, в деятельности которого я принимал участие. Во главе кино-фотоподотдела был поставлен М. Л. Кресин, непосредственно руководили деятельностью подотдела Н. К. Крупская и член Государственной комиссии по просвещению старый большевик профессор Д. И. Лещенко, ставший впоследствии председателем Всероссийского фото-кинокомитета.

Откуда попали в министерство просвещения проекционный аппарат и кинофильмы? Мы их нашли в помещении так называемой комиссии по народным чтениям, которая в царское время контролировала деятельность народных университетов, читален, воскресных школ. Распространение кинематографа навело царских чиновников на мысль использовать кино в работе народных школ. В 1916 году при комиссии по народным чтениям было основано нечто вроде киномузея, то есть создан фонд фильмов, которыми с помощью передвижного проекционного аппарата обслуживались училища, где обучались дети петроградской бедноты. Само собой разумеется, что репертуар этого киномузея соответствовал тем задачам, которые возлагались на школу царским правительством. Среди собранных в нем картин было немало таких, которые прямо служили монархической пропаганде, изображая воцарение дома Романовых и т. п. Но наряду с этими реакционными картинами попадались и другие — киноиллюстрации к произведениям русской классической литературы, фильмы географические, видовые, изображающие различные промыслы и производства. Вот эти-то фильмы, которые, хотя и не вполне отвечали задачам революционной пропаганды, все же имели известное просветительное значение и могли быть использованы Внешкольным отделом.

Правда, их было мало. Но этому можно было помочь. Вооружившись соответствующим мандатом, мы занялись изъятием видовых и научных картин из частных прокатных контор. Надо сказать, что мы не встречали серьезного сопротивления предпринимателей. Так называемые научные картины уже




РЕЖИССЕР Л. ЗАМКОВОЙ, 1933



РЕЖИССЕР Л. КУЛЕШОВ, 1933



А. РАЗУМНЫЙ, 1931 (автопортрет)

в военные годы почти полностью сошли с экранов коммерческих кинотеатров, и поэтому владельцы предприятий расставались с ними без большого сожаления.

С помощью киномеханика Семенова, оставшегося работать в Государственной комиссии по просвещению, мы начиная с декабря 1917 года стали систематически проводить показ научно-популярных фильмов в сочетании с лекциями. Иногда мы выезжали в районы и показывали картины в рабочих клубах. Иногда мы устраивали сеансы в Таврическом дворце. Но всегда показ фильмов объединялся с лекциями и выступлениями.

В тех случаях, когда с лекциями выступали опытные пропагандисты-большевики — А. В. Луначарский, Д. И. Лещенко и другие,—тема их выступления не связывалась с содержанием показываемой картины и посвящалась обычно текущим политическим вопросам. Однако лекторов-большевиков было мало, и все они были очень заняты. Приходилось привлекать к участию в лекторской группе всех тех представителей интеллигенции, которые соглашались честно работать с Советской властью...

Между прочим, в числе лекторов каким-то образом оказался... небезызвестный религиозный деятель Введенский, ставший впоследствии главой так называемой «живой церкви». Разумеется, мы вскоре от его услуг отказались.

Кино-фотоподотдел Внешкольного отдела Государственной комиссии по просвещению просуществовал всего несколько месяцев. После переезда правительства в Москву его функции перешли к Петроградскому кино-фотокомитету, первым председателем которого стал Д. И. Лещенко. Однако в Петрограде, в отличие от Москвы, национализация кинопредприятий началась еще в первые месяцы существования Советской власти. Тогда были национализированы (точнее муниципализированы, то есть переданы районным Советам) некоторые крупные кинотеатры, владельцы которых либо занимались саботажем, либо просто бежали из Петрограда. После организации Петроградского кинокомитета, то есть в мае 1918 года, в предоставленное ему помещение на Сергиевской улице было свезено имущество нескольких также закрытых владельцами карликовых кинопредприятий. Поэтому в 1918 году Петроградский кинокомитет в собственном «ателье», устроенном в Зимнем саду особняка на Сергиевской, смог снять свой первый фильм «Уплотнение» по сценарию Луначарского, с участием Лещенко, игравшего роль профессора.

Однако съемкой художественных и художественно-агитационных фильмов в Петрограде в годы гражданской войны почти не занимались. Основное внимание было тогда обращено на кинохронику, которую снимали Новицкий, Топорков, я и некоторые другие операторы. Отдел хроники бывшего Скобелевского комитета, перешедшего в ведение советских киноорганизаций, возглавлял Г. М. Болтянский. Это был единственный из руководящих работников Скобелевского комитета, который с первых дней революции безоговорочно перешел на сторону Советской власти.

Следующим выступил Иван Семенович К о б о з е в, пришедший в кинематографию еще до начала первой мировой войны, — он работал лабо-



ОПЕРАТОР А. ЛЕМБЕРГ. 1958



ХУДОЖНИК С. КОЗЛОВСКИЙ. 1957



ХУДОЖНИК В. ЕГОРОВ. 1953

рантом в крупных московских кинофирмах. В 1914 году он был призван в армию, в 1916 году отозван в распоряжение Скобелевского комитета, нуждавшегося в опытных специалистах по проявке и печати кинофильмов. После Февральской революции Иван Семенович становится активным участником рабочего движения и вступает в партию большевиков. С первых дней Советской власти он занимается строительством новой, советской кинематографии, сперва как профсоюзный деятель и один из организаторов рабочего контроля, а затем как руководитель производства. В настоящее время Иван Семенович Кобозев — персональный пенсионер.

— В 1914—1917 годах,— говорит И. С. Кобозев,— на фронте при штабах некоторых крупных воинских соединений состояли фотографы, снимавшие боевые действия. Такую работу выполнял и я.

На фронте я стал впервые работать и как кинооператор. Моим шефом, научившим меня профессии оператора, был старейший русский военный кинохроникер П. К. Новицкий. Сперва я помогал ему, а затем, овладев кинокамерой, стал снимать и самостоятельно.

В апреле 1916 года я, рядовой солдат царской армии, был отозван в Петроград в Скобелевский комитет, имевший монополию производства военных съемок. В Скобелевском комитете в Петрограде я работал техноруком лаборатории, фотографом и, от случая к случаю, кинооператором.

Скобелевский благотворительный комитет помощи увечным воинам был реакционной организацией, находившейся под контролем близких к царскому двору кругов. После Февральской революции он перешел в ведение Временного правительства. Однако реакционный характер этого учреждения сохранился. Руководителями его Временное правительство назначило офицера Дементьева, сочувствовавшего правым эсерам, меньшевиков Икова и Марьянова. Из всех новых людей, пришедших к руководству киноработой в Скобелевском комитете, только один стремился более объективно отражать на пленке события революции—Г. М. Болтянский. Но и он не был большевиком.

Новое руководство Скобелевского комитета продолжало линию старого, монархического: оно стремилось агитировать с помощью кинематографа за «войну до победного конца». Поэтому кинохроника, снимавшаяся Скобелевским комитетом в период между Февралем и Октябрем, очень плохо отразила нарастание революционного движения, влияние большевистской агитации на фронте, в городе и в деревне.

Хронику в Петрограде в этот период снимали несколько операторов: Новицкий, Мальчевский, Вериго-Даровский, Булла, бывший по основной своей специальности фотографом, я, а также приезжавшие из Москвы Топорков и Лемберг-младший... Снимать приходилось то, что руководители Скобелевского комитета признавали достойным внимания. Те отдельные съемки, в которых операторы фиксировали события борьбы народа против реакционной политики Временного правительства, Скобелевским комитетом на экран не выпускались, а порой даже уничтожались.

И все-таки далеко не вся кинематографическая продукция Скобелевского комитета носила реакционный характер. Скобелевский комитет в своем документальном киножурнале «Свободная Россия» тенденциозно подбирал сюжеты кинохроники. Но



РЕЖИССЕР И. ПЕРЕСТИАНИ, 1957



РЕЖИССЕР В. ГАРДИН, 1933



ЗАВЕДУЮЩИЙ ХРОНИКОЙ
Г. БОЛТЯНСКИЙ, 1933

многие из этих сюжетов сами по себе в той или иной мере отражали революционный подъем масс. И не случайно, что из хроникальных съемок, произведенных операторами Скобелевского комитета в Петрограде, Москве и на фронте, со включением специально снятых игровых кадров, режиссеры московской фабрики Скобелевского комитета Ивонин и Михин сделали фильм «Царь Николай II, самодержец всероссийский». В. И. Ленин, просмотрев этот фильм еще до Великой Октябрьской революции, дал ему положительную оценку. В начале 1918 года несколько копий этого фильма по личному указанию В. И. Ленина было отправлено за границу.

После Великой Октябрьской революции руководители Скобелевского комитета и некоторые творческие работники, служившие в его предприятиях, не захотели подчиняться [распоряжениям] Наркомпроса. Специальным решением правительства Скобелевский комитет был упразднен, а его предприятия, занятые главным образом производством документальных съемок,—непосредственно подчинены Наркомпросу. Таким образом, петроградская фабрика Скобелевского комитета, помещавшаяся с 1917 года на Мытнинской улице, стала первым советским кинопредприятием в Петрограде.

Общая национализация кинопредприятий в Петрограде началась сразу же после Октября, когда районные Советы стали брать в свои руки крупнейшие кинотеатры, закрытые владельцами. Затем были национализированы производственные предприятия и прокатные конторы; их имущество было необходимо советским киноорганам для производства революционной хроники и организации проката фильмов для рабочих зрителей. Надо заметить, что в Петрограде не было крупных кинопредприятий; здесь работали только полукустарные лаборатории — Дранкова, Вериго-Даровского и других. Вообще позиции кинокапиталистов в Петрограде были гораздо более слабыми, чем в Москве, где была сосредоточена почти вся кинопромышленность. В отличие от московских кинопредпринимателей, имевших свою организацию — ОКО (Объединение кинематографических обществ), петроградские были разобщены и не могли оказать серьезного сопротивления. К моменту образования Петроградского кинокомитета, то есть к маю 1918 года, национализация кинематографии в Петрограде была в основном завершена.

В ноябре 1917 года я переехал в Москву. В марте 1918 года я присутствовал на заседании в Моссовете, когда решался вопрос об организации Московского кинокомитета. После того как в мае 1918 года был основан Московский кинокомитет, в Москве началось производство советских фильмов.

Что это были за фильмы? В первую очередь и главным образом фильмы хроникальные. Хроникальными съемками после переезда правительства в Москву занимались кинооператоры Винклер, Топорков, Левицкий, Тиссэ, Козловский. Несколько позднее пришли А. Лемберг, Форестье, Ермолов, Гибер и другие.

Кадры художественной кинематографии к этому времени сильно поредели. Предпринимателям удалось летом 1918 года под предлогом обычных летних съемок на юге вывезти значительную часть творческих кадров художественного кино и оборудования



СЦЕНАРИСТ В. ТУРКИН, 1933



СЦЕНАРИСТ Б. МАРТОВ, 1933



ОПЕРАТОР П. ЕРМОЛОВ, 1933

ателье в Крым. В Москве остались те кинематографисты, которые не хотели покидать Советскую Россию,—это были Гардин, Ивановский, Разумный, Кулешов, Желябужский, Михин, Иванов-Барков, В. Туркин и некоторые другие. За исключением Гардина, все они только начинали свой творческий путь в киноискусстве.

В момент опубликования ленинского декрета я был в Красной Армии на политической работе. Но по делам партийным и военным я часто приезжал в Москву и интересовался вопросами кино. В наследство от частновладельческой кинематографии нам достались только одни павильонные коробки и отчасти лаборатории, все остальное было или вывезено хозяевами или припрятано. Много вреда принесли частные предприниматели и доверенные люди бежавших в Крым кинофабрикантов, сумевшие устроиться на работу в кинокомитет. Они пытались изъять значительную часть оставшегося в Москве оборудования. В 1921 году при проверке оборудования двух кинофабрик, арендуемых товариществом «Русь», выяснилось, что на них оказалось имущество, принадлежавшее ранее национализированным фабрикам Ханжонкова и Ермольева. Это произошло потому, что один из пайщиков товарищества «Русь», некий Агранович, служивший у Ермольева, «по совместительству» был на руководящей работе в производственном отделе Московского кинокомитета.

Старейшему русскому кинооператору, ныне профессору Всесоюзного государственного института кинематографии Александру Андреевичу Левицкому русская дореволюционная и советская кинематография обязана рядом крупнейших своих достижений. Левицкий — лучший оператор дореволюционного кино—первым из наших операторов начал осваивать в молодом кинематографическом искусстве реалистические традиции русской живописи. В годы гражданской войны Левицкий работал в хронике, он создал несколько отличных кинематографических портретов В.И. Ленина и с замечательной художественной наблюдательностью запечатлевал на пленке борьбу революционного народа за Советскую власть. Можно сказать что основы того особого изобразительного стиля, который отличает советскую документальную кинематографию, были заложены в годы гражданской войны А. А. Левицким и Э. К. Тиссэ.

Александр Андреевич начал свой рассказ с событий, относящихся к 1915 году.

— Вплоть до 1916 года я работал вместе с двумя крупнейшими дореволюционными кинорежиссерами — В. Р. Гардиным и Я. А. Протазановым—в фирме Тимана и Рейнгардта «Русская золотая серия». После высылки основного владельца фирмы Тимана, немецкого подданного, в Уфу работа этой фирмы стала клониться к упадку. Гардин и Протазанов решили уйти из «Русской золотой серии» и выступили с декларацией о том, что ее деятельность не отвечает их художественным запросам.

Вскоре после съемки нашумевшего в то время, но оказавшегося неудачным фильма Вс. Мейерхольда «Портрет Дориана Грея» я тоже ушел из «Русской золотой серии» и поступил на работу в московское отделение Скобелевского комитета. Вплоть до Февральской революции московское ателье Скобелевского комитета помещалось в Самарском переулке, оно было плохо оборудовано, и снимать в нем было почти невозможно. Работали тогда в Скобелев-



ОПЕРАТОР Э. ТИССЭ, 1933



ОПЕРАТОР Ю. ЖЕЛЯБУЖСКИЙ, 1933



СЦЕНАРИСТ Ф. ШИПУЛИНСКИЙ, 1933

ском комитете Б. А. Михин, заведовавший ателье, художники Суворов и пом. режиссера Ворожевский, оператор и режиссер В. А. Старевич. После Февральской революции Скобелевский комитет отказался от этого помещения и арендовал ателье Масленникова. Снимать стало легче, но работать с присланными из Петербурга комиссарами Временного правительства Иковым и Дементьевым я не смог. Летом 1917 года мне пришлось уйти из Скобелевского комитета, и я перешел на кинофабрику «Биофильм».

И. Кобозев. Расскажите, пожалуйста, почему вам пришлось уйти?

А. Левицкий. Руководители комитета меня «обвинили» в большевизме и начали травить. На самом деле я не был большевиком и довольно плохо разбирался в политических событиях. Но, очевидно, мое недовольство Временным правительством, которое я не умел скрыть, было расценено меньшевиком Иковым и эсером Дементьевым как политическое преступление.

После Октябрьской революции я в течение некоторого времени снимал в разных мелких частных фирмах.

Вам интересно будет узнать, что вскоре после Октябрьской революции за финансирование постановок кинокартин взялись люди, до этого никакого интереса к кино не проявлявшие. Мне, в частности, пришлось снимать фильм для одной очень богатой дамы, которая до этого не занималась кинопредпринимательством. Что ее побудило взяться за кинопроизводство после Октября? Только то, что ее капиталы лежали в опечатанном сейфе национализированного банка. Ей эти капиталы не выдавали. Но расходовать их на зарплату людям, снимающим для нее фильм, она могла. Так, на деньги, которые должны были отойти государству, она получала фильм, который становился ее собственностью и который она рассчитывала впоследствии выгодно продать.

Я поступил на работу в Московский кинокомитет сразу же после его организации — в мае 1918 года. Его производственной базой было ателье Скобелевского комитета, из которого меня год назад изгнали.

Здесь я встретился с многими моими товарищами по работе. В Московском кинокомитете, так же как позднее во Всероссийском фото-кинокомитете Наркомпроса, я занимался главным образом хроникальными съемками. Я снимал политические события, революционные праздники, вождей революции, выезжал на фронт. Мне довелось снять первый художественно-агитационный фильм Московского кинокомитета «Сказка о попе Панкрате, тетке Домне и новоявленной иконе в Коломне».

На нас, первых операторов советской кинохроники, произвела странное впечатление фигура председателя Московского кинокомитета Н. Ф. Преображенского. Это был человек безусловно честный и преданный революции, но надо сказать, что только в условиях острого недостатка работников-коммунистов можно было назначать его на должность председателя комитета. Я помню первую встречу с ним, когда в комнату операторов в кинокомитете зашел Преображенский. У него была удивительная внешность: одет он был в русскую рубашку, перевязанную поясом, на котором в кобуре висел огромный маузер. Мы сидели, ничего не делая и ожидая



РЕЖИССЕР Д. БАССАЛЫГО, 1933



ОПЕРАТОР Г. ГИБЕР, 1933



РЕЖИССЕР Б. МИХИН, 1933

вызова на съемку. Он молча зашел в комнату, посмотрел на нас не то укоризненно, не то презрительно и затем также молча вышел. Через несколько дней мне вручили приказ о назначении оператором на съемку художественного фильма. В приказе сообщалось, что фильм «Сказка о попе Панкрате, тетке Домне и новоявленной иконе в Коломне» будет ставиться по сценарию Преображенского режиссером Преображенским и с исполнителем главной роли Преображенским. Все это было скреплено подписью председателя кинокомитета Преображенского.

С приказом в руках я пришел к Михину в его «кабинет»— маленькую комнатку с дымящей буржуйкой посредине.

— Откуда столько Преображенских?— спрашиваю его.

— Это, — говорит он,— не Преображенские, а Преображенский, председатель кинокомитета, который хочет сам делать картину.

К сожалению, эта картина не порадовала зрителей ни сценарным замыслом, ни режиссурой, ни исполнением роли попа Панкрата. Преображенский ходил, размахивал кадилом, возглашая «аллилуйя, аллилуйя...», он был уверен, что этого достаточно для исполнения роли попа. Фильм, разумеется, оказался беспомощным. Но все же я должен сказать, что на создание фильма Преображенского толкало не честолюбие, а искреннее стремление выступить против церковников, которые занимались тогда антисоветской деятельностью.

Наш грозный начальник, отстегивавший кобуру маузера только для того, чтобы облачиться в рясу попа Панкрата, одновременно руководил и кинокомитетом и фото-киноотделом ВСНХ — до опубликования ленинского декрета о национализации кинематография была в двойном подчинении. Несмотря на свой устрашающий вид, он был человеком простодушным и слишком доверчивым. Спекулянты, пробравшиеся на работу в кинокомитет, уговорили его поручить закупку за границей материалов для советской кинематографии проживавшему тогда в Москве темному дельцу, итальянскому подданному Чибрарио де Годену. Чибрарио де Годен, получив изрядную сумму в валюте, отправился за границу и присвоил народные деньги. После этого Преображенского с работы сняли, и он уехал в Красную Армию, на фронт.

К тому времени, когда в Москве была осуществлена национализация, почти все имущество кинопредприятий было расхищено бывшими владельцами.

Некоторое время я заведовал кинохроникой. Когда я явился в одну из крупных частных прокатных контор для проведения национализации, то там я ничего не нашел, кроме стола, стула, огромного сейфа, который, очевидно, было трудно сдвинуть с места, и чайника. Фильмы, моталки, проекционная аппаратура были полностью вывезены.

Единственным, что сохранилось и могло быть использовано для работы, было бывшее ателье Масленникова, арендованное Скобелевским комитетом. И это является исключительной заслугой заведующего ателье Б. А. Михина.

И. С. Кобозев. Я помню, как было организовано это ателье. Сперва два оператора, Топорков и Винклер, попытались организовать фирму по производству и прокату кинокартин. Но у них не было ни средств, ни коммерческого опыта, и их предприя-

тие вскоре закрылось. После этого Масленников, инженер, поставлявший электрооборудование русским кинофабрикам, решил организовать производство фильмов. Масленников оборудовал ателье и пригласил как специалиста А. Ф. Винклера, который должен был, участвуя в его предприятии, ставить и снимать художественные фильмы. Однако Винклер, бывший хорошим оператором, не обладал данными для режиссуры. Масленникову пришлось отказаться от производства кинокартин, и свое ателье он сдал Трофимову, владельцу фирмы «Русь». Затем, перед самой национализацией, в это ателье переехал Скобелевский комитет.

Следующим слово взял один из пионеров советской художественной кинематографии режиссер Александр Ефимович Разумный. Актер и художник, А. Е. Разумный связал свою судьбу с киноискусством в 1917 году, когда стал самостоятельно заниматься режиссурой и операторской работой. Еще накануне Великой Октябрьской революции он проявил себя как один из наиболее демократически настроенных работников нашей кинематографии. Вступив вскоре после Октября в Коммунистическую партию, Разумный всецело посвятил себя созданию фильмов революционной тематики. Он поставил ряд агитфильмов, был создателем первого полнометражного историко-революционного фильма—экранизации повести Горького «Мать», в которой с большим успехом роль Павла исполнил И. Н. Берсенев. В годы восстановительного периода он поставил одну из первых советских комедий —«Комбриг Иванов». Несколько позднее снял в Германии фильм «Пиковая дама» по Пушкину, пользовавшийся за рубежом значительным успехом. Из работ А. Е. Разумного в звуковом кино наиболее известны фильмы «Тимур и его команда» по сценарию А. Гайдара, и «Личное дело», не сходящие с экрана уже более двадцати лет. В настоящее время А. Е. Разумный работает в научно-популярной кинематографии над циклом фильмов, популяризирующих достижения русского и советского искусства.

— Моя первая творческая работа,— говорит А. Е. Разумный, — осуществленная с помощью Одесского Совета, относится к лету 1917 года. Вскоре после Февральской революции маленькая производственная кинофирма «Кинолента», принадлежавшая владельцу прокатной конторы А. Савве, направила меня в Одессу на съемку художественных картин. Первоначально мне и поехавшему вместе со мной Я. Посельскому надо было подготовить съемочную базу, а затем, получив сценарий из Москвы, приступить к съемкам. В это время в Одессе готовились к встрече праха героя революции 1905 года лейтенанта Шмидта. Так как присылка сценария из Москвы почему-то задержалась, я по телеграфу предложил Савве сделать фильм о лейтенанте Шмидте. Согласие было получено, я быстро написал сценарий и приступил к съемкам.

Самой «ударной» частью будущего фильма должен был стать его апофеоз — документальные кадры, изображающие торжественное перехоронение праха героя революции после свержения самодержавия. Я связался с Одесским Советом и матросскими организациями, обещавшими мне всемерное содействие. У нас был с собой только один аппарат. Без разрешения Саввы я одолжил аппарат и 200 метров пленки в Одесском представительстве фирмы Патэ. Также без его ведома от имени съемочного коллектива из денег, полученных на съемку, я пожертвовал на сооружение памятника Шмидту 1000 рублей.

Съемки мы должны были производить в двух местах: Я. Посельский на острове Березань должен был снимать церемонию перенесения останков лейтенанта Шмидта на военный корабль, а я в Одессе — встречу праха героя; через Одессу прах Шмидта должен был быть отправлен в Севастополь для окончательного захоронения.

Перед самым началом этих съемок от Саввы из Москвы пришла телеграмма с требованием немедленной отправки хроникальных съемок в Москву. Это меня насторожило: я попросил Одесский Совет выделить людей, которые немедленно по окончании съемок примут у нас пленку. Матросы приняли у нас пленку и сдали ее в Совет. Ценнейшую документальную съемку Савве не удалось использовать для спекулятивных целей.

Савва не простил мне моего самоуправства. Он задержал выплату денег по договору и отстранил миня от дальнейшей работы над фильмом.

Я хочу вкратце охарактеризовать состояние кинопроизводства в Москве накануне Октября. В отличие от Петрограда, о котором здесь уже много рассказывали, в Москве был ряд крупных и великое множество мелких производственных кинофирм. Буквально в каждом переулке по Тверской улице имелись производственные кинофирмы. Однако собственной съемочной базой обладали лишь немногие промышленники. Остальные арендовали для съемок чужие ателье или же пользовались случайными помещениями, приспособленными наспех.

Когда власть перешла от Временного правительства к Советам, многие из этих кинопромышленников, в особенности крупные, устремились на юг. В Москве же они оставили верных им людей, которые поддерживали с ними связь, пересылали пленку, оборудование, актеров.

В отличие от промышленных предприятий в предприятиях кинематографических почти не было рабочих. Киномеханики в основном работали в кинотеатрах и были объединены в особый союз, не вмешивавшийся в дела производственных организаций и прокатных контор. Существовал союз работников кинематографии, руководство которого относилось вра-

ждебно к Советской власти, и было объединение кинопредпринимателей. Поэтому на первых порах советским организациям пришлось ограничиться только репертуарным контролем для того, чтобы предприниматели не выпускали картин антисоветских, мистических, развращающих зрителей.

В 1918 году группа киноработников попыталась самочинно произвести национализацию кинопредприятий. Трудно сейчас сказать, что ими руководило. Одни из них, вероятно, решили провести самочинную, не разрешенную органами Советской власти, национализацию кинопредприятий просто по недомыслию. Действия других, возможно, были инспирированы предпринимателями. хотевшими выяснить отношение Советской власти к частной кинопромышленности. Так или иначе, «Приказ № 1», опубликованный этой группой киноработников, именовавшей себя «кинопятеркой», принес большой вред. Наркомпрос немедленно отменил этот преждевременный «приказ» о национализации, но предприниматели стали все более активно вывозить наиболее ценное оборудование из ателье.

Тогда Московский Совет опубликовал постановление о рабочем контроле. Но и эта мера не могла охранить имущество кинофабрик от расхищения. В органы рабочего контроля попали агенты предпринимателей. В кинокомитете также имелись их агенты. Таким образом, расхищение кинематографического имущества продолжалось вплоть до опубликования ленинского декрета о национализации.

В то время когда «кинопятерка» опубликовала свой пресловутый «Приказ № 1», я снимал с Луи Форестье картину у богатого кинофабриканта Талдыкина. Талдыкин, крупный капиталист, владевший самой большой в стране мастерской театральных костюмов и рядом ресторанов, не спешил с передачей сделанной мною картины в прокат. Он решил ее придержать и скрыть от Советской власти, а для этого закопал вместе с другими новыми картинами своей фирмы в землю. Само собой разумеется, что все спрятанные таким образом картины оказались испорченными.

Надо сказать, что и после национализации бывшие владельцы кинопредприятий сумели принести немалый вред молодой советской кинематографии.

И. С. К о б о з е в. После национализации кинокомитет не мог загрузить фабрики из-за отсутствия пленки и средств на оплату творческих работников. Поэтому он разрешил организацию производственных коллективов, в которых явно или тайно решающую роль играли бывшие предприниматели.

А. А. Л е в и ц к и й. Кинокомитет не имел ни денег, ни своих преданных Советской власти кадров, если не считать нескольких хроникеров. И пленки у него не было. Вот почему кинокомитету пришлось допустить организацию «коллективов». Из этих «коллективов» только один —«Русь»—не был фиктивным. «Слонфильм» был, в сущности, прежним ермольевским предприятием. А коллектив «Нептун», почему-то финансировавшийся Московским центральным рабочим кооперативом, оставался под влиянием крупного кинопредпринимателя Антика.

Л. С. З а м к о в о й. «Коллективы» часто создавались хозяевами.

А. Е. Р а з у м н ы й. Кроме того, хозяева или их родственники состояли на службе в кинокомитете.

Я должен сказать, что предприниматели — производственники и прокатчики, а они после революции держались очень сплоченно,— принимали все меры для того, чтобы производство фильмов не развивалось. Они доказывали, что это дело невыгодное, связанное с риском, что рентабельнее покупать заграничные картины. И они действительно привозили контрабандой картины с юга и запада. Когда же все-таки они принимались за производственную деятельность, то сделанные картины стремились, как я уже говорил, припрятать «до лучших времен».

После революции я работал у Ермольева. Кинокомитету очень понравилась моя картина «Черное и белое», которую я снял у Ермольева, и он предложил мне на базе ателье Скобелевского комитета поставить фильм. К первой годовщине Великой Октябрьской революции кинокомитет выпустил мой агитфильм «Восстание».

Закончив фильм «Восстание», я продолжал работать в Московском кинокомитете и поставил в том же ателье полнометражную картину «Мать» по Горькому. Съемки этой картины были закончены еще до ленинского декрета о национализации, а не в 1920 году, как указано в фильмографических справочниках. Но у кинокомитета не было позитивной пленки для изготовления копий фильма. И фильм в течение ряда лет оставался неизвестным зрителям.

Таким образом я начал работать в советских кинoорганизациях. Некоторые бывшие «коллеги» мстили мне за это, как могли. В союзе работников кинематографиин мне объявили бойкот.

По-настоящему строительство советской кинематографии началось только после ленинского декрета о национализации. Только тогда Советская власть получила возможность направлять развитие кино.

После А. Е. Разумного слово взял Александр Григорьевич Л е м б е р г. Александр Григорьевич — потомственный кинооператор, его учителем в кинематографии был отец — Г. М. Лемберг, один из первых кинооператоров дореволюционной России. Александр Григорьевич начал работать в кинематографии в годы первой мировой войны. Сперва он был лаборантом, затем оператором во второстепенных фирмах и, наконец, накануне

Февральской революции стал военным кинохроникером, снимавшим боевые действия на фронте. После Февральской революции Александр Григорьевич вновь начал работать в Москве и Петрограде, снимая и художественные фильмы и революционную хронику. Ему принадлежит историческая съемка большевистской демонстрации 1 Мая 1917 года, во время которой он первым из наших операторов снимал В. И. Ленина (лента эта не сохранилась). Сразу же после Великой Октябрьской революции Александр Лемберг всецело посвятил себя съемке революционной хроники. В годы гражданской войны он много снимал на фронтах, в частности ему принадлежат документальные съемки борьбы за Астрахань и освобождения Армении от власти буржуазных националистов. Ряд ценных документальных кадров создал А. Г. Лемберг в 20-е и 30-е годы. В настоящее время А. Г. Лемберг — пенсионер, свой заслуженный досуг он посвящает литературной работе и разысканию старых документальных кадров революционной хроники.

— Мне хочется дополнить рассказ А. Е. Разумного,— говорит Лемберг,—своими воспоминаниями о нашей кинематографии в предоктябрьские месяцы 1917 года и в период гражданской войны.

В годы первой мировой войны в Москве расплодилось множество предпринимателей, занимавшихся постановкой фильмов, но не имевших собственной производственной базы. Часто это были люди, для кинематографии совершенно случайные, вроде Либкена, который по основной своей «специальности» являлся колбасным фабрикантом. Часто это были мелкие жучки-спекулянты, устремлявшиеся в кинематографию в надежде на легкую поживу.

Все эти дельцы стремились для съемок арендовать ателье в Самарском переулке. Ателье было маленьким, плохо оборудованным, но напротив него, там, где сейчас парк Центрального Дома Советской Армии, находилось поместье богатого садовода немца Мейера. Парк был запущен, но в нем имелось озеро, и это позволяло ставить в Москве любые натурные сцены, благо зрители не отличались особой взыскательностью. Здесь ставились фильмы с участием многих известных актеров, в том числе Максимова — «звезды» первой величины на тусклом дореволюционном киногоризонте.

Какие только натурные сцены не разыгрывались в парке Мейера летом 1917 года! Уголки парка изображали Крым, Кавказ, даже сибирскую тайгу. Съемки в Самарском переулке позволяли выпускать фильмы быстро и дешево. И ни к чему другому большинство кинодельцов не стремилось.

Работая по договорам с разными мелкими фирмами, я часто снимал в Самарском переулке. Я снимал там первую картину с участием А. Вертинского— в то время маленького актера «на выходах». Снимал также Горичеву и других более известных киноартистов. Участие в создании этих картин мне как оператору ничего не дало — это была обыкновенная рыночная продукция, наводнявшая в дореволюционные годы все русские экраны.

Как только образовался Московский, а затем Всероссийский кинокомитет, я получил возможность полностью посвятить себя съемке революционной кинохроники. Отдел хроники в кинокомитете был наиболее активным и оперативным отделом. Хроникальные фильмы были тем основным советским революционным, пропагандистским кинорепертуаром, который можно было демонстрировать рабочему, крестьянскому и красноармейскому зрителю. Небольшая группа операторов-хроникеров, работавших в кинокомитете, разъезжала по всей стране. В нее входили А. Левицкий, Э. Тиссэ, П. Ермолов, П. Новицкий, я, несколько позднее в нее вошел очень активно работавший в годы гражданской войны Г. Гибер.

Наряду с операторами, всецело отдавшими себя хроникальным съемкам, были и так называемые операторы художественных картин. Они тоже состояли на службе в кинокомитете, но в большинстве случаев ничего не делали, дожидаясь того времени, когда возобновится производство художественных фильмов. Так же поступали и многие режиссеры художественного кино. Хроникой из них стал заниматься только один — Л. В. Кулешов, а за съемки революционных агитфильмов брались немногие. Дожидаться восстановления нормальных условий киноработы было, действительно, много спокойнее, чем снимать в условиях разрухи и гражданской войны.

А снимать было трудно, очень трудно. Для съемок на Царицынском фронте я поехал один. Кинокомитет выдал мне в дорогу всего 120 метров пленки.

Естественно, что пленку приходилось доставать самим. Денег мы получали мало, и купить ее у спекулянтов было не на что. Но нам выдавали так называемые «академические пайки» — один паек на двух-трех операторов. И вот, когда мы отправлялись на фронт, мы выменивали свою долю пайка на пленку.

Начало советской кинематографии справедливо связывают с ленинским декретом о национализации. Однако для советской кинохроники и для операторов-документалистов советская кинематография возникла раньше — с первых дней Великой Октябрьской революции.

Своими воспоминаниями о первых годах советской кинематографии поделился режиссер Лев Семенович З а м к о в о й. Л. С. Замковой до Октябрьской революции был политэмигрантом и жил в США, где работал на кинематографических предприятиях. Вернувшись после революции на родину, он стал работать в Высшем совете народ-

ного хозяйства, руководил работой издательства и типографий. Как человека, знакомого с кинематографическим производством, А. В. Луначарский пригласил его на работу во Всероссийский кинокомитет, где он был некоторое время заместителем председателя. Затем Л. С. Замковой перешел на работу на Украину, где трудился в качестве режиссера, организатора и руководителя первых советских киноучреждений.

В настоящее время Л. С. Замковой — пенсионер.

— В отличие от моих товарищей, вспоминавших здесь о первых годах советской кинематографии,— рассказывает Л. С. Замковой,— я не имею собственного архива. Многое в моей памяти стерлось, и поэтому я буду краток.

Я пришел в кинокомитет в 1918 году по предложению А. В. Луначарского и работал там около года заместителем председателя (председателем был Н. Ф. Преображенский) и заведующим всем производством. Отчетливо помню первое свое впечатление о кинематографии. Меня поразило то состояние разрухи, в котором находилось тогда кинематографическое хозяйство. Правильнее сказать, что никакого хозяйства не было — все было расхищено, припрятано предпринимателями. Трудно было представить себе, какими мерами можно наладить это дело. Помню, мы советовались с Н. К. Крупской, и она нам говорила, что национализировать фабрики до того, как там будут наши люди, не следует. Но она советовала нам установить на всех кинопредприятиях свой контроль. Контролируя частных предпринимателей, оплачивая только те работы, которые нам нужны, мы должны были заставить их работать на нас.

Должен сказать, что это далеко не всегда удавалось. Мы были неопытны, а кинематографические дельцы были ловки и неразборчивы в средствах. И им удалось проникнуть в аппарат кинокомитета.

Первым туда пришел Агранович, о котором здесь уже говорили. Мы вместе с ним учились когда-то— я был художником, а он архитектором,— и он появился в кинокомитете на правах моего старого знакомого. Когда он попросился на работу, я ему ответил, что мы в работе никому не отказываем, но требуем работы честной. Мы действительно не могли тогда отказаться от услуг буржуазных специалистов. Но, к сожалению, далеко не всегда удавалось заставить их работать на нас. Не удалось этого добиться и от Аграновича.

Следующим на работу к нам пришел Антик— крупный предприниматель, один из руководителей организации предпринимателей — ОКО, противопоставлявшей себя органам Советской власти. Он пришел и представился:

— Антик.

— Очень приятно,—отвечаю ему,— чем я могу быть вам полезен?

— Вы знаете, я буржуй,— говорит он.

— Ну, а я представитель Советской власти.

— Вы мне не поверите, если я скажу, что стал советским человеком. Но все-таки я хочу у вас работать...

Должен признаться, что он разоружил меня своим цинизмом. Я подумал, что с человеком, не скрывающим своих враждебных настроений, будет легче работать, чем со скрытыми врагами. Но и здесь я ошибся. Впоследствии, будучи в командировке в Берлине, я встретил Антика, оказавшегося в эмиграции.

— Вы знаете, что я вас обманывал?— спросил он.

Я ответил, что мы стали опытней и что сейчас нас обмануть не так уж легко.

Из Всероссийского кинокомитета я был переведен на работу на Украину. Там я организовывал Всеукраинский кинокомитет и занимался созданием первых советских украинских фильмов. Нам удалось сколотить группу людей, которые работали с нами честно. Это были режиссер М. Вернер, операторы Станке и Добржанский и некоторые другие. Кинокомитет работал в Харькове и в Киеве— в зависимости от переменчивых обстоятельств гражданской войны. Производственной базы не было. Тем не менее за короткое время в тяжелых условиях гражданской войны удалось сделать несколько художественно-агитационных и просветительных картин. Среди них были и мои постановки — фильм «Жертвы подвала», рассказывающий о туберкулезе как социальной болезни, и агитфильм «Прозревший». Вернер поставил просветительный фильм о холере «Азиатская гостья» и агиткомедии «Запуганный буржуй», «Бой-баба» и др. Одну или две агитационные картины снял режиссер М. Бонч-Томашевский.

Начало советской украинской кинематографии очень слабо освещено нашими историками кино. Было бы хорошо, если бы они взялись за изучение этого периода ее существования.

Слово берет Елизавета Игнатьевна Вертова (Свилова). Не по возрасту, а по стажу Елизавета Игнатьевна — один из старейших работников советской кинематографии. В 1912 году, совсем юной девушкой, она начала работать монтажницей. Еще до революции имя ее пользовалось заслуженной известностью у кинопроизводственников. Наряду с Н. Даниловой и В. Ханжонковой (Поповой) она была одной из лучших технических специалисток по монтажу в дореволюционной русской кинематографии.

Однако творческий рост Е. И. Вертовой (Свиловой) связан с возникновением и развитием советской документальной кинематографии. С момента прихода в кинокомитет замечательного советского

кинорежиссера-документалиста Дзиги Вертова Елизавета Игнатьевна участвует во всей его творческой, экспериментальной работе. Она становится видным советским режиссером-монтажером. В лучших документальных фильмах Вертова, ярких по содержанию и виртуозных по монтажной форме, немалая доля ее творческого труда. Но заслуги Е. И. Вертовой (Свиловой) не исчерпываются тем, что она является одной из активнейших участниц создания таких картин, как «Ленинская киноправда», «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Три песни о Ленине», «Колыбельная». Они состоят и в том, что Елизавета Игнатьевна разыскала в архивах и обнародовала ряд выдающихся исторических кинодокументов, отражающих деятельность В. И. Ленина и события революционной борьбы советского народа.

В настоящее время Елизавета Игнатьевна — пенсионерка. Она занята обработкой ценнейшего архива по истории советского документального кино, собранного Дзигой Вертовым и ею самой.

— Я не буду вспоминать те кинопредприятия, на которых я работала до революции,— говорит Елизавета Игнатьевна,— ни фабрику бр. Патэ, ни фирму Венгерова, ни ателье Скобелевского комитета. Я начну свой рассказ с послеоктябрьских дней, когда Скобелевский комитет был передан Московскому кинокомитету, расположившемуся в особняке Лианозова в Малом Гнездниковском переулке.

Сюда, в Московский кинокомитет, часто приезжали крупнейшие частные кинопредприниматели: Дранков, Ермольев, Харитонов, Либкен и другие— за разрешениями на постановку тех или иных фильмов. И чаще всего они убеждались, что предлагаемые ими темы новых постановок не получают одобрения кинокомитета. Что же касается тем, которые перед ними выдвигал кинокомитет, то эти темы, отражающие новую, революционную действительность, не устраивали предпринимателей.

Собственных, преданных революции творческих кинематографических кадров пролетарское государство почти не имело.

И все-таки борьба за новую, советскую кинематографию началась.

Первым производственным мероприятием кинокомитета явилось создание отдела кинохроники. Заведовал этим отделом молодой талантливый журналист Михаил Кольцов. А секретарем в отдел хроники поступил Дзига Вертов, впоследствии ставший выдающимся режиссером документального кино.

В числе наиболее активных операторов советской кинохроники были П. Новицкий, А. Левицкий, П. Ермолов, А. Лемберг, Э. Тиссэ, Г. Гибер.

Работа в отделе хроники била ключом. Кинооператоры в годы гражданской войны произвели ценнейшие исторические съемки, которые сейчас бережно сохраняются в архивах и используются в новых кинофильмах и в прессе.

При отделе хроники образовалась и монтажная мастерская. В нее входили монтажницы Н. Данилова, А. Прохорова, М. Тимошкина, С. Блинникова и другие. И мне, как заведующей мастерской, и всем монтажницам приходилось не только много работать, но и переучиваться. Уже в первые годы революции характер монтажа стал резко меняться.

Раньше хроника Патэ, Гомона, Скобелевского комитета состояла из длинных планов в 30—40 метров, снятых с одной точки. Достаточно было приклеить надпись к такому плану, чтобы документальный сюжет был готов для демонстрации. После Октября в наши монтажные стали поступать сюжеты, построенные совершенно иначе. Они состояли из 20—30 метров пленки, но заснятой не одним, а 15—20 планами. Естественно, что для каждого такого сюжета надо было делать столько склеек, сколько имелось в нем планов.

В годы гражданской войны операторы начали снимать документальные сюжеты несколькими планами, и это, естественно, привело к значительному усложнению монтажа. Позднее, когда Вертов стал выпускать «Киноправду», склейка больших кусков была окончательно вытеснена ритмическим монтажом. Изменение монтажа, превращение его из техники в творчество изменило и нашу профессию. Мы, монтажницы, стали приобщаться к творческой работе.

27 августа 1919 года В. И. Ленин подписал декрет о национализации кинематографии.

В составе комиссий кинокомитета мне приходилось ездить в национализируемые киноконторы. Хозяева ряда предприятий эмигрировали за границу. Позитивы и негативы, изъятые из их контор, мы перевозили во Всероссийский фото-киноотдел, где велся строгий учет всего поступавшего к нам, на центральный склад, фонда негативов и позитивов.

Советской власти надо было создавать свою кинематографию наново. Этому мешали гражданская война, голод, холод. Оставшиеся кинофабрики разрушались все больше. Из-за отсутствия пленки художественные фильмы не выпускались. Операторы хроники работали в труднейших условиях. Случалось, что из-за отсутствия негативной пленки им приходилось снимать на позитивной, заряжая ее в разболтанные, истрепанные, устаревшие камеры. И все же они снимали и снимали много: на фронтах гражданской войны, в агитационных поездах и пароходах, в тылу, в дни революционных праздников. В эти годы было сделано большое количество событийных съемок. От киноглаза хроникеров не ускользало почти ни одно событие.

Людям, которые знают только сегодняшнюю нашу кинематографию, трудно себе представить, как

работали ее пионеры в годы гражданской войны. Теперь, спустя сорок лет после издания ленинского декрета о национализации, мы располагаем мощной киноиндустрией. Поэтому мне хочется закончить свой рассказ словами из фильма «Три песни о Ленине»:

— Если бы Ленин мог увидеть нашу страну сейчас!

Последним выступил Лев Владимирович Кулешов, один из талантливейших мастеров советского киноискусства, режиссер, теоретик кино, педагог, воспитавший целый ряд крупнейших советских кинорежиссеров и киноактеров — Пудовкина, Барнета, Хохлову, Фогеля и многих других.

Л. В. Кулешов шестнадцатилетним юношей начал свою работу в кино в качестве художника с крупнейшим дореволюционным режиссером Е. Ф. Бауэром. В 1917 году после смерти Бауэра он дебютировал как самостоятельный постановщик.

В годы гражданской войны он очень много и успешно работал в кинохронике, а затем стал заниматься педагогической и теоретической работой в Госкиношколе (ныне ВГИК).

В ранних работах Кулешова было немало ошибочного и спорного. Но многое из того, что Кулешов высказал еще в первые годы советского кино, сохранило свое значение для современной теории киноискусства.

Немые фильмы Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и «По закону» вошли в число лучших. Из звуковых фильмов Л. В. Кулешова лучшей работой является «Великий утешитель» (1933).

Профессор, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Лев Владимирович Кулешов является старейшим педагогом Всесоюзного государственного института кинематографии, воспитывающим советские кинематографические кадры на протяжении сорока лет. Имя его хорошо известно как в нашей стране, так и за ее пределами.

— Мои товарищи уже подробно осветили ту борьбу, которую пришлось вести за создание советской кинематографии. Я лишь очень немногим смог бы дополнить их сообщения. Поэтому я остановлюсь на своей творческой деятельности после Великого Октября и в годы гражданской войны.

Не следует думать, что после Октября частные предприниматели сразу свернули постановку новых фильмов. Нет, она продолжалась. Частновладельческая, буржуазная кинематография продолжала существовать в центре страны— вплоть до национализации, а в районах, находившихся во власти белогвардейцев и интервентов,— вплоть до их освобождения. Только за послеоктябрьский период частновладельческая кинематография дала более 200 полнометражных художественных фильмов. Правда, в большинстве своем они не выходили на экран. Сначала предприниматели воздерживались от их передачи в прокат, рассчитывая на более благоприятную для них ситуацию. Затем эти фильмы либо были вывезены ими за границу, либо, попав в руки советских киноорганизаций, были забракованы, как не имеющие никакой идейной и художественной ценности.

Накануне Октябрьской революции я работал на кинофабрике Ханжонкова, заканчивал фильмы моего учителя Бауэра, умершего летом 1917 года от воспаления легких. Вскоре с этой фабрики, где место Бауэра не по заслугам занял Б. Чайковский, я ушел. Последними моими работами у Ханжонкова были декорации к картине Б. Чайковского «Мисс Мери» и собственный фильм «Проект инженера Прайта», о котором я скажу несколько слов. В этом фильме, поставленном по сценарию моего брата, инженера-энергетика по специальности, я впервые отдал дань своему увлечению техникой. Многое в картине «Проект инженера Прайта» снималось на натуре на Шатурской государственной электростанции, что тогда в кинематографии было в новинку. Между прочим, именно в картине «Проект инженера Прайта» впервые был заснят на пленку «гидроторф» инженера Классона, который впоследствии пропагандировался средствами кино по личному указанию В. И. Ленина. Само собой разумеется, что в игровой картине «гидроторф» Классона составлял только элемент индустриального пейзажа

Фильм «Проект инженера Прайта» вышел на экраны в 1918 году. Он был с интересом встречен и зрителями и кинематографистами. Для меня лично он имел важное значение: в нем я впервые попытался работать на реальном материале и вывести действие с тесных площадок киноателье.

Уйдя от Ханжонкова, я вместе с известным в те годы актером В. Полонским поставил для торгового дома «Козловский и Юрьев» картину «Песня любви недопетая». В этой картине я был представлен в трех качествах: как режиссер, ставивший фильм вместе с Полонским, как художник и как актер. Об этой картине, последней моей работе в частновладельческом кинематографе, я могу сказать только то, что она мало чем отличалась от привычного для тех лет кинорепертуара.

В 1918 году я перешел на работу в кинокомитет. В производственном отделе, которым руководил Гардин, я заведовал агитсекцией. После ухода Мих Кольцова из отдела хроники некоторое время заведовал и этим отделом. Потом я уехал на фронт, и меня сменил в отделе хроники М. Шнейдер.

За время пребывания в кинокомитете я серьезно заинтересовался хроникой, в которой много работал в годы гражданской войны. Там же я начал свои первые эксперименты по монтажу, используя для этого материалы из старых дореволюционных картин, имевшихся на складах кинокомитета. Участвовал в подготовительных заседаниях по организации Госкиношколы

Из хроникальных съемок, осуществленных под моим руководством в годы гражданской войны, мне хорошо запомнились съемки на Восточном фронте. Во время одной из наших поездок машина, на которой был установлен аппарат, попала под обстрел белых. Я хочу отметить удивительное хладнокровие Эдуарда Тиссэ, который, несмотря на опасность, снимал разрывавшиеся около нас снаряды. На Восточном фронте я встретил совсем юного добровольца-красноармейца Л. Оболенского, страстно интересовавшегося кинематографом. Оболенский подлежал демобилизации. Я дал ему письмо к Гардину и когда вернулся в Москву, то нашел его слушателем Госкиношколы.

Из других хроникальных фильмов, над которыми я тогда работал, отмечу фильм «Первое мая 1920 года в Москве», в который были включены две съемки В. И. Ленина, и съемку ревизии ВЦИК в Тверской губернии.

Вернувшись в Москву, я включился в работу Госкиношколы. Сперва я занимался с группой слушателей, неудачно сдавших приемные экзамены и оставленных на испытательный срок. Затем сформировал свою мастерскую, в которую вошли Хохлова, Оболенский, позднее Пудовкин, Барнет.

Первого мая 1920 года состоялся показательный вечер работ студентов Госкиношколы, на котором присутствовали А. В. Луначарский и Д. И. Лещенко. Показ моих слушателей прошел успешно, и это укрепило во мне желание заниматься педагогической работой.

В дни войны с белополяками, напавшими на Советскую республику, у меня возникла мысль сделать силами моей мастерской революционно-приключенческий фильм на подлинном фронтовом материале. Заведующая киносекцией Московского отдела народного образования Т. Л. Левингтон помогла нам осуществить эту мысль. Мы отправились на польский фронт, где с оператором П. Ермоловым и моими учениками Хохловой, Райхом, Оболенским на участке Смоленск—Полоцк сняли картину «На красном фронте». Фильм был хорошо встречен партийной общественностью. Работники Центропечати показывали его В. И. Ленину; по их словам, Ленин дал положительную оценку фильму.

Постановка картины «На красном фронте» еще больше сплотила коллектив молодежи моей мастерской. Мы много и упорно работали, неоднократно показывали художественной общественности наши широкоизвестные в те годы «фильмы без пленки»— кинематографические пантомимы, разыгрываемые на маленькой учебной площадке. Затем, когда в стране появилась пленка, сделали один из первых советских художественных фильмов восстановительного периода — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Но здесь мы уже выходим за пределы того круга вопросов, которому посвящена сегодняшняя встреча...

Почему мне сейчас хочется вспомнить о первых своих работах в советском кино? Потому, что, думается мне, это позволяет подчеркнуть главное, определявшее характер нашего труда в годы гражданской войны. Мы работали не на частного предпринимателя, а на свой народ и обрели в советской кинематографии главное: чувство ответственности художника перед зрителем, возможность искать, творить, создавать настоящие культурные ценности ради будущего — ради социализма и коммунизма.

●

Много нового, интересного, до сих пор остававшегося неизвестным сообщили в своих воспоминаниях читателям журнала первые строители советского кино. В жестокой борьбе против частных предпринимателей, в обстановке экономической разрухи, в годы гражданской войны закладывались основы самого важного из искусств. Не было пленки, не было аппаратуры и химикалиев... Большинство творческих работников находилось под влиянием кинематографической буржуазии. И тем не менее партия, воспитывая новые кадры работников кино и перевоспитывая старые кадры, сумела уже в первые годы Советской власти обеспечить появление первых ростков революционного киноискусства. Вот почему понадобилось меньше десятилетия, чтобы новая, рожденная Великой Октябрьской революцией советская кинематография поразила все прогрессивное человечество великой правдой и революционным пафосом «Броненосца «Потемкин», «Матери», «Арсенала». Истоки этих великих достижений советского киноискусства — в самоотверженном труде пионеров нашей революционной кинематографии, в первых созданных ими хрониках гражданской войны и агитфильмах.

Чтобы верно понять процесс развития советской кинематографии, нужно знать ее истоки, ее первые шаги.

Редакция журнала «Искусство кино» призывает наших киноведов продолжить работу по собиранию воспоминаний старейших кинодеятелей и материалов их личных архивов.

Это тем более необходимо, что на очередь встала задача подготовки большого коллективного многотомного труда по истории кино СССР.

Николай Лебедев

Думая о будущем

Решения XXI съезда Коммунистической партии Советского Союза пронизаны стремлением максимально использовать все достижения науки, техники, искусства для скорейшего построения коммунизма.

В принятых] съездом решениях много внимания уделено кинематографии.

Работники кино вместе с работниками других искусств призваны «поднять идейно-художественный уровень своего творчества, быть и впредь активными помощниками партии и государства в деле коммунистического воспитания трудящихся, в пропаганде коммунистической морали, развитии многонациональной социалистической культуры».

Наряду с проверенными, оправдавшими себя на практике формами использования кино в воспитании народа надлежит настойчиво искать новые способы и новые области применения кинематографа, внедряя его во все сферы жизни.

Сорок лет существует наша кинематография как государственная, руководимая Коммунистической партией. За это время она накопила большой опыт, она обладает хорошей материально-технической базой (а за годы семилетки и то и другое будет стремительно возрастать). Поэтому одновременно с улучшением традиционных, наиболее распространенных видов кинематографа мы можем смело поставить задачу расширить те его виды, которые до сих пор оставались в тени или существовали в зародыше.

Исторически сложилось так, что самой распространенной формой кинозрелища оказался и продолжает оставаться во всех странах мира художественно-игровой кинематограф.

Самый массовый и самый доходчивый, он, вне всякого сомнения, и впредь останется ведущей областью киноискусства.

Но концентрация внимания на одном виде кинематографа при длительном «прозябании» других его видов привела к утверждению у нас однобокой системы кинопредприятий и методов кинохозяйствования — системы, обеспечивающей нормальное развитие игровой кинематографии и тормозящей рост других ее областей. Я имею в виду не столько п р о и з в о д с т в о документальных, мультипликационных, научно-популярных и других неигровых фильмов (здесь имеются ощутимые успехи), а прежде всего вопросы п р о д в и ж е н и я э т и х ф и л ь м о в к з р и т е л ю, организации их проката, привлечения к ним внимания печати, критики, теории.

Как известно, не только кинотеатры, но и профсоюзные и колхозные клубы, сельские кинопередвижки заняты преимущественно показом художественно-игровых фильмов и лишь в виде «добавления» иногда демонстрируют киножурналы и короткометражные документальные, мультипликационные, научно-популярные ленты. Попытки изменить положение вызывают протесты руководителей кинотеатров, заявляющих об убыточности любого фильма, кроме игрового.

В прокатных конторах также главное внимание уделяется художественно-игровым картинам, а работа с фильмами иного характера рассматривается как тяжелая, малоинтересная и не оправдывающая себя «нагрузка».

Крайне мало занимается неигровыми видами кинематографа и наша печать — общая и специальная, а также ВГИК, Институт истории искусств АН СССР, Госфильмофонд и другие научные учреждения.

Даже в теоретических трудах нередко можно встретить отождествление кинематографа в целом с художественно-игровыми лентами и сознательное умолчание о всех других видах кино.

Между тем требования жизни берут верх. Новые возможности разных видов кинематографа, удачные опыты их применения в работе научных, учебных, просветительных организаций заставляют уделять этим областям кино все больше и больше внимания.

В результате производство документальных, мультипликационных, научно-популярных, учебных фильмов растет, увеличивается число учреждений,

В порядке обсуждения.

пользующихся кинокамерой как средством документации и научного исследования, быстро развивается кинолюбительство.

Насколько уже теперь значителен удельный вес всех этих видов кинематографа, можно судить по следующим цифрам: только киностудии Министерства культуры СССР и министерств культуры союзных республик выпустили в прошлом году художественно-игровых фильмов — 108; документальных, мультипликационных, научно-популярных, учебных и т. д.—свыше 600, киножурналов — свыше 1300.

К последним двум цифрам следовало бы добавить учебные, исследовательские и иные фильмы, снятые в том же году предприятиями министерств просвещения, вузами, научно-исследовательскими институтами и лабораториями. Точного учета этих фильмов нет. Но они также исчисляются сотнями названий.

Я, разумеется, не забываю о различиях в метраже между художественно-игровыми и другими фильмами. За редкими исключениями художественно-игровые картины являются полнометражными лентами, тогда как подавляющее большинство других—средне- и короткометражные, а журналы обычно не превышают размеров одной части. Но даже с этой существенной поправкой цифры убедительно показывают, каких внушительных масштабов достигло за последние годы производство неигровых картин.

Казалось бы, положение если не благополучно, то, во всяком случае, удовлетворительно. Однако более пристальное знакомство с существом дела показывает, что оснований для такого вывода нет.

Во-первых, по сравнению с потребностями различных областей пропаганды и агитации, науки, культуры, производства и т. д. число ежегодно выпускаемых неигровых фильмов не столь уже велико. Даже беглый просмотр каталогов научно-популярных и учебных лент показывает, как мало создается подлинно научных фильмов по математике, физике, химии, по естествознанию, по важнейшим разделам промышленного производства, фильмов для средней и особенно высшей школы.

Во-вторых,— и это не может не вызывать тревоги — основная масса документальных, научно-популярных, учебных фильмов из-за недостатков в организации проката и показа их почти не демонстрируется на киноэкранах.

Сотни фильмов создаются, но не смотрятся. Вместо миллионов их видят лишь тысячи зрителей. Сколько именно—установить трудно, так как прокатные организации, тщательно учитывающие число зрителей художественных фильмов, фактически не занимаются статистикой посещаемости неигровых картин.

Необходимо не механическое расширение производства фильмов, а тщательно продуманное планирование мер, обеспечивающих максимальное использование каждого вида кино в жизни страны.

Планирование должно быть научным, то есть основанным на учете наших реальных возможностей, и на «загаде», на смелом проникновении в будущее, на предвидении путей дальнейшего развития кинематографа как новой формы отображения мира и общения людей, как нового «языка» человечества. Планирование должно учитывать уже выявившиеся тенденции поступательного движения кино, предусматривать развертывание тех его форм, которые до сих пор были лишены нормальных условий для роста, а также обеспечить возможность возникновения новых, еще неведомых нам видов и жанров киноискусства...

●

Прежде всего несколько слов о наиболее массовом — художественно-игровом кинематографе.

Здесь я коснусь только одного вопроса—тенденции художественно-игрового кинематографа к расширению жанрового многообразия фильмов.

Я не буду останавливаться на источниках, питающих эту тенденцию. В первую очередь это стремление передовых мастеров кино отобразить новые стороны жизни и найти для этого новые формы. Но не последнюю роль играет и продолжающийся процесс раскрытия новых способов сочетания собственных выразительных средств и приемов киноискусства с художественными средствами других искусств. Тенденция эта налицо.

Еще не замолкла дискуссия—«продолжением» какого из старых искусств является кинозрелище? Что это — трансформация театра или переведенная на язык наглядных образов повествовательная литература?

Практика снимает этот спор.

На экранах — тысячи фильмов, являющихся прямыми наследниками театральных жанров: исторические и современные, социальные и бытовые драмы, трагедии, мелодрамы, бытовые, лирические и сатирические комедии, водевили, гротески, музыкальные ревю, музыкальные комедии, оперетты.

Но наряду с формами, истоки которых нужно искать в драматическом и музыкальном театрах, все больший и больший удельный вес в художественно-игровой кинематографии занимают жанры, идущие от эпической литературы: исторические и современные, социальные и бытовые, психологиче-

ские и приключенческие романы и повести, новеллы, героические эпопеи, сказки, былины и т. д.

Можно предсказать, что этот процесс заимствования жанровых (и стилистических) форм из других искусств и преобразования этих форм применительно к возможностям кино будет продолжаться и впредь.

Не так давно мы были свидетелями, как в результате включения в образную ткань фильма взволнованного голоса автора возникли лирико-эпические и лирико-драматические произведения («Аэроград», «Поэма о море» и другие).

Из фильмов-спектаклей, имеющих все права на самостоятельное существование, вырастают такие еще несколько лет назад казавшиеся немыслимыми жанровые образования, как киноопера и кинобалет. Как бы ни относиться к первым опытам в этой области (я имею в виду «Бориса Годунова» В. Строевой и «Ромео и Джульетту» Л. Арнштама), они доказали возможность и целесообразность выпуска фильмов подобного типа.

То же можно сказать и о жанре киноконцерта.

Я уверен в большом будущем научно-фантастических и сказочных фильмов, сочетающих черты художественно-игрового и мультипликационного кинематографа—типа «Нового Гулливера» А. Птушко или «Губительного изобретения» («Тайны острова Бэк-Кап») К. Земана.

Необозримое поле для экспериментов в области новых художественных средств открывают комбинированные съемки разных систем. Фильм Г. Александрова «Человек человеку...» при всех его недостатках показывает, как велики «резервы», скрытые в слабо освоенных нами областях кинотехники.

Задача кинокритики и кинообщественности не только всемерно поддерживать каждый серьезный эксперимент, обогащающий жанровое разнообразие киноискусства, но и добиваться от руководства киностудий поощрения новых жанров.

Здесь, однако, я начинаю слышать возражения, и среди возражающих наиболее громко звучат голоса прокатчиков и директоров кинотеатров: а для чего, собственно, нужны все эти многочисленные жанры, когда при прочих равных условиях (талантливости авторов, постановщиков, актеров) лучше всего посещаются картины некоторых давно определившихся жанров: комедии, мелодрамы, психологические и иные драмы с острыми сюжетами и четко очерченными характерами, то есть произведения, близкие к драматическим. (Исключения составляют экранизации особо популярных эпических произведений при условии очень хорошей постановки.)

В доказательство своей правоты прокатчики и директора кинотеатров приведут убедительные цифры: «Карнавальную ночь» просмотрело около 50 миллионов человек, «Дом, в котором я живу» примерно за тот же срок — 19 миллионов, то есть в два с половиной раза меньше, «Дело было в Пенькове»— около 13 миллионов и т. д.

Нам пояснят при этом, что успех или неуспех того или иного фильма у зрителя определяется, разумеется, не только жанровыми признаками. В разных случаях большая, а порой и решающая доля успеха может быть отнесена за счет остроты и оригинальности сюжета, жизненности и яркости характеров, обаяния и удачной игры актеров, за счет интригующего названия и броской рекламы и т. п.

Но несомненна также огромная роль жанрового признака. Одни жанры интересуют более широкую аудиторию, привлекают больший круг зрителей, другие, волнуя одну часть публики, оставляют равнодушными иные ее группы.

Этот закон относится и к другим искусствам. Романы, особенно приключенческие, читаются больше, чем стихи или пьесы. Билеты на эстрадные концерты расходятся шире, чем на концерты симфонические.

Да, это так. Но с ростом культурного уровня масс, с улучшением постановки художественного воспитания народа расширяется и круг читателей, слушателей, зрителей, интересующихся произведениями более сложных и тонких жанров. Конечно, в кино могут и будут существовать жанры более посещаемые и посещаемые менее.

Естественно, что прокатчики и руководители кинотеатров предпочитают жанры, пользующиеся большим спросом, и если не отрицательно, то, во всяком случае, без симпатии относятся к жанрам, имеющим ограниченный круг поклонников. И их позиция понятна, ибо при существующей системе оценки деятельности проката и кинотеатров главным критерием является количественный показатель — кассовые поступления, отражающие уровень посещаемости данного фильма.

Было бы, разумеется, глубоко неверным отвлекаться от этого показателя. Но еще более ошибочно считать его основным критерием достоинств и недостатков фильмов.

И тут возникает вопрос: не настало ли время дифференцированного подхода к зрителю, учета различий в художественных вкусах и интересах у людей социалистического общества?

Ведь находят же издательства возможным наряду с романами, печатающимися в сотнях тысяч и миллионах экземпляров, выпускать сборники стихов или рассказов значительно меньшими тиражами. Почему же киностудии наряду с фильмами общепринятых, наиболее распространенных жанров, рассчитанными на десятки миллионов людей, не могут

ставить картины менее популярных жанров, рассчитанные только на миллионы или даже сотни тысяч зрителей?

Разве художественная ценность повествовательных и лирико-эпических фильмов, а также кинопер, кинобалетов, киноконцертов и т. д. ниже от того, что среди обычной публики кинотеатров любителей этих жанров меньше, чем поклонников приключенческих драм или комедий?

Раз есть миллионы людей, получающих эстетическое наслаждение от фильмов «малотиражных» жанров, значит, последние имеют право на существование.

Но современная сеть кинотеатров совершенно не приспособлена для продвижения «малотиражных» картин. Руководители кинотеатров боятся таких картин, как черт ладана, а если все-таки приходится включать их в репертуар, то стремятся быстрее от них отделаться.

Выход из положения (не единственный, но один из главных) — в создании наряду с кинотеатрами общего типа широкой сети специализированных экранов, рассчитанных на демонстрацию фильмов менее распространенных жанров.

Идея специализированных экранов не нова. Она подсказана жизнью.

Еще в конце 20-х и начале 30-х годов появились первые специализированные кинотеатры, рассчитанные на детского зрителя. Тогда же в крупнейших городах страны было открыто несколько кинотеатров «культурфильмов» (так в ту пору именовались научно-популярные ленты). Позже в Москве и в ряде других городов были организованы театры кинохроники. Еще позже возникли кинотеатры короткометражных картин. Появились и кинотеатры повторного фильма.

Таких специализированных театров пока мало, их опыт не изучается и не обобщается. В работе их имеются недостатки.

Но стихийно возникшую тенденцию к созданию кинотеатров, рассчитанных на показ фильмов определенных видов и жанров, следует поддержать.

В самом деле, почему бы в Москве, в столицах союзных республик, в крупнейших краевых и областных центрах, то есть в городах, где работает по нескольку, даже по нескольку десятков кинотеатров и постоянно действующих киноустановок в клубах и дворцах культуры, не выделить специальные экраны, демонстрирующие художественные фильмы определенных жанров?

Например, почему бы не создать кинотеатры музыкального фильма, в которых показывались бы новые и старые советские и зарубежные музыкальные комедии, кинооперы и кинобалеты, кинооперетты и киноревю, киноконцерты, документальные и научно-популярные очерки о композиторах, о музыкальных театрах и международных конкурсах исполнителей, о выдающихся музыкальных спектаклях? Такие театры могли бы стать пропагандистами музыкальной культуры, к ним потянулись бы любители музыки со всего города.

Мне представляется также возможным создание кинотеатров, специализированных по другим признакам. Например, театров, демонстрирующих фильмы союзных республик, зарубежных социалистических стран.

Само собой разумеется, специализированные кинотеатры должны отличаться принципами организации и системой работы от театров обычного типа. От руководителей таких театров потребуется значительно более высокая общая и киноведческая культура. Она необходима как для составления репертуара фильмов и популяризации их, так и для привлечения в театр зрителей.

Потребуется выпуск специальных афиш и листовок, подробно информирующих о намеченных к демонстрации фильмах.

Вероятно, окажется целесообразной система индивидуальных и коллективных абонементов и установление постоянных связей между театром и крупнейшими предприятиями, учреждениями, общественными организациями, наиболее заинтересованными в его работе.

Возможно, потребуется создание художественно-репертуарных советов, выбираемых активом зрителей и помогающих руководству театра в отборе и популяризации фильмов, в организации встреч с творческими работниками, в привлечении внимания к театру новых групп зрителей и т. д.

Необходимо подчеркнуть также, что на специализированные экраны не могут распространяться тот режим работы и те методы планирования (в отношении числа сеансов, посещаемости), которые применяются в кинотеатрах обычного типа. Учитывая значение этих экранов, как специфических центров кинокультуры, на них следует распространить те льготы, которыми пользуются клубы, концертные предприятия и другие аналогичные учреждения...

●

Частью те же, а во многом иные вопросы возникают при попытке заглянуть в будущее других видов кинематографа — художественной мультипликации, документально-публицистического и научно-популярного фильма, учебного и исследовательского кино, любительской кинематографии...

Еще в годы немого кино художественная мультипликация выросла в интересный вид искусства. А с освоением звука и цвета, совер-

шенствуя свою технику, она превратилась в разнообразную по выразительным приемам и жанровым формам область кинематографии.

Мы различаем по технике создания мультипликацию черно-белую и цветную, рисованную и объемную, фильмы, сочетающие рисунок и натуру, рисунок и куклы, куклы и натуру или все эти компоненты вместе взятые. Под руками операторов оживают на экране изделия из стекла (голландский фильм «Стекло»), рисунки классиков графики (французский фильм «Питер Брейгель старший» и др.).

Нет сомнения, что в ближайшие годы будут созданы новые формы синтеза между уже освоенными приемами мультипликации и средствами других искусств.

Сложились и свои мультипликационные жанры. Это прежде всего разнообразные формы сказок: волшебные и исторические, бытовые и авантюрные, героические и сатирические. Сюжетной основой мультипликационных сказок в большинстве случаев служат популярные литературные произведения («Конек-Горбунок», «Аленький цветочек», «Гадкий утенок», «Золотая антилопа»).

Особенно широко пользуются мастера мультипликации жанром сказки-басни — небольших аллегорических фильмов. Нередки экранизации классических и современных басен («Стрекоза и муравей», «Лиса и виноград», «Козел-музыкант» и другие).

Немало мультипликационных фильмов адресовано взрослым. Это мультипликационные агитфильмы, превосходным примером которых может служить «Чудесница» А. Иванова, сатирические киношаржи («Злодейка с наклейкой») и др.

Есть все основания думать, что наряду с утвердившимися уже мультипликационными киножанрами получат развитие и те, что уже возникали в прошлом, но по разным причинам пока не заняли прочного места на нашем экране. Я имею в виду юмористические и сатирические серийные мультипликации с постоянным героем. (Попытки создания таких фильмов делались в советской кинематографии еще в 20-х и 30-х годах — фильмы с мультипликационными масками Тип-топом, Братишкиным, Мурзилкой, а также мультипликационный сатирический киножурнал типа «Кинокрокодила», несколько номеров которого было выпущено в предвоенные годы.)

Несомненно, широкое развитие получат фильмы научно-фантастического жанра, которые средствами рисованной и объемной мультипликации в сочетании с натурной и разными формами комбинированных съемок расскажут зрителю о межпланетных путешествиях, доисторическом прошлом и т. д. Однако круг любителей мультипликации (особенно полнометражных фильмов) значительно у́же, чем аудитория обычных кинотеатров. Исключения — те из рисованных и кукольных фильмов, которые при блестящем художественном выполнении построены по канонам классической драматургии (пример — диснеевский фильм «Бемби»). Для подавляющего же большинства мультипликационных картин проблема продвижения к зрителю довольно сложна.

Мне представляется, что наиболее благодарной для большинства мультипликационных фильмов аудиторией будут зрители специализированных кинотеатров и специальных киносеансов: зрители детских кинотеатров и детских сеансов в обычных кинотеатрах, сеансов, устраиваемых в школах, интернатах и детских садах, в пионерских лагерях, зрители детских передач по телевидению.

Мультипликации, предназначенные для взрослого зрителя, должны в первую очередь демонстрироваться в театрах короткометражного фильма, в сеансах сборных программ, в специальных телепередачах.

●

Нигде в мире не получил такого развития, как в нашей стране, документально-публицистический кинематограф.

С первых лет революции В. И. Ленин указывал на значение всемерного развития кинохроники. Еще в 20-е годы удельный вес документальных фильмов в советском кинопроизводстве был во много раз выше, чем в капиталистических странах.

Уже в годы немого кино наряду с киножурналами и экстренными выпусками хроники, формами, которые перешли в советскую кинематографию из кинематографии дореволюционной, возникает и развивается ряд новых, рожденных революцией документально-публицистических и документально-лирических жанров (киноочерки, кинопоэмы и др.), выдвинувших наш хроникальный кинематограф на первое место в мире (вспомните триумфальный успех за рубежом «Турксиба» В. Турина и лучших фильмов Д. Вертова).

Еще интенсивней развивается советский документальный фильм с приходом в кино звука, когда появляются такие новые мощные средства, как синхронная запись речи, музыка, дикторский комментарий.

В мою задачу не входит характеристика всех существующих жанров документального кинематографа. Но даже простое перечисление наиболее распространенных разновидностей советских доку-

ментальных фильмов показывает, как велики богатства, накопленные нами в этой области.

Старейшей и важнейшей разновидностью документально-публицистического кинематографа является периодический к и н о ж у р н а л. Созданным еще в 1918 году журналом «Кинонеделя» начала свое существование советская кинохроника. В последующие годы выходят многие другие периодические киноиздания: «Госкинокалендарь», «Киноправда», «Совкиножурнал», республиканские и краевые киножурналы.

В настоящее время кроме общесоюзного киножурнала «Новости дня» выходят «Иностранная кинохроника», «Пионерия», «Советский спорт», «Искусство», ряд республиканских, краевых и межобластных журналов.

Как уже упоминалось, общее количество выпускаемых в СССР киножурналов превышает 1300 номеров в год.

Другой распространенной разновидностью документально-публицистического кинематографа является к и н о о ч е р к.

Тематика, формы построения и стилистика документальных киноочерков разнообразны. Существуют о ч е р к и - р е п о р т а ж и, близкие по характеру к тем информационным материалам, которые публикуются в нашей прессе («Москва голосует», «На сессии Верховного Совета СССР», «Президент Финляндии в Советском Союзе»). К ним примыкают публицистические о ч е р к и - о б з о р ы, охватывающие более широкий в пространственном или временном отношении материал (например, «Сто дней в Бирме», «У китайских друзей», «Торжество братства и дружбы»).

Существуют о ч е р к и - п у т е ш е с т в и я, своего рода путевые заметки на пленке. Это либо кино-описания научных экспедиций («Огни Мирного», «В глубь Ледовитого океана»), либо зафиксированные на пленке «киновпечатления» туристического характера, называвшиеся раньше «видовыми фильмами» («На автомобиле по Советской стране», «Из Рима в Милан», «На улицах Вены»).

В послевоенные годы большое распространение получили к и н о о ч е р к и - м о н о г р а ф и и о советских республиках («Советская Украина», «Цветущая Грузия»), о городах («Город на Неве»), о зарубежных странах («Афганистан», «Современная Эфиопия») и т. д.

Большинство советских документальных очерков делается приемами и в традициях советской газетно-журнальной публицистики. Но отдельные из них, удачно используя композиционные и стилистические приемы литературно-художественных очерков, перерастают рамки кинопублицистики. По широте образных обобщений и эмоциональному воздействию на зрителя они приближаются к художественно-игровым картинам (например, «Повесть о нефтяниках Каспия», «О Москве и москвичах», «Школьные годы»). Правда, отрываясь в той или иной мере от конкретных фактов и прибегая частично к инсценировкам, фильмы этого типа перестают быть чисто документальными, и в будущей «таблице» киножанров их следует поместить где-то на границе между документально-публицистическим и собственно художественным кинематографом.

Лучшие из документально-художественных киноочерков хорошо смотрятся зрителем, и выпуск их заслуживает всяческого поощрения. Необходимо только решительно возразить против возникающих время от времени попыток объявить этот г и б р и д н ы й жанр в е д у щ и м жанром документальной кинематографии, ибо в нем в значительной мере теряются два основных качества документального кино: оперирование п о д л и н н ы м и фактами с указанием места и времени событий и б ы с т р о т а о т к л и к а на события.

На стыке между документально-публицистическим и научно-популярным кинематографом находятся и с т о р и ч е с к и й и и с т о р и к о - б и о г р а ф и ч е с к и й очерки («Незабываемые годы», «Великий поворот», «Горький», «Маяковский», «Сергей Эйзенштейн»). Построенные на материалах кинолетописи с небольшими досъемками, перебрасывающими мостик между историческим событием и нашей современностью, они ценны прежде всего документальностью своих кадров. Но не меньшую роль играет здесь тот научно-познавательный материал, который вносится в фильмы средствами монтажа, надписями, музыкой, дикторской речью.

В отличие от художественно-игровых, мультипликационных и научно-популярных картин, у всех киножурналов и большинства других документально-публицистических фильмов у к о р о ч е н н ы й срок экранной жизни. Лучшие художественно-игровые, мультипликационные, научно-популярные фильмы через два-три года после выпуска (а некоторые и через значительно больший срок) не теряют своей эстетической или научно-познавательной ценности. Но какой, кроме чисто исторического, интерес могут представлять старые киножурналы или киноочерки, посвященные давно отшумевшим событиям? Кого могут взволновать кадры позапрошлогодней уборки урожая на целине, когда зритель хочет видеть, как выглядит целина сейчас, в эти дни? Вряд ли поблагодарит зритель и за демонстрацию спортивных соревнований двух- или трехлетней давности.

Поэтому скорейший показ документально-публицистических фильмов максимальному числу зрителей должен быть законом для проката и киносети.

Киножурналы и одночастевые документальные фильмы легко включаются в сеансы кинотеатров и киноклубов (в качестве добавления к основной программе). Существуют даже специальные распоряжения, обязывающие руководителей кинозрелищных предприятий демонстрировать хронику на каждом сеансе. Распоряжения эти должны выполняться.

Трудность заключается в том, что по материально-техническим причинам мы не можем обеспечить прокат таким количеством экземпляров документальных фильмов, чтобы обслужить ими все экраны, прежде чем эти фильмы устареют. Даже при тираже в 1000—1500 экземпляров журнал «Новости дня» может обойти в первые три-четыре месяца не более четверти работающих в стране киноустановок. Следовательно, большинство экранов показывают «Новости дня» после того, как они утратили значительную часть своей информационной и агитационной ценности.

Для того чтобы наиболее эффективно использовать каждый экземпляр нового журнала или нового одночастевого фильма, нужно, во-первых, демонстрировать их прежде всего в крупнейших, наиболее посещаемых театрах и, во-вторых, в городах и селах, где имеется по два и больше действующих экранов, обслуживать одним экземпляром несколько киноаудиторий, перебрасывая его в течение дня из аудитории в аудиторию по определенному графику. При такой системе журнал или актуальный короткометражный фильм может быть в кратчайшие сроки показан наибольшему числу зрителей.

Сложнее обстоит дело со средне- и полнометражными документальными фильмами. Обычная сеть кинотеатров при существующей системе работы оказывается неприспособленной для их продвижения к зрителю. Выход нужно искать в изменении этой системы или вне ее.

Целесообразно ввести там, где это позволяют условия (в маленьких городах в первую очередь), удлиненные киносеансы, включающие кроме основной художественно-игровой картины небольшие (от 2 до 5 частей) неигровые фильмы на интересные для широкого зрителя темы. Такие киносеансы могут быть введены во многих периферийных кинотеатрах и клубах, где, как правило, дается не больше двух сеансов в день. Это открывает возможность довести среднеметражные документальные фильмы до десятков миллионов зрителей ежедневно.

В более крупных городах нужно расширить сеть специализированных экранов — театров кинохроники и документальных фильмов, где зритель мог бы регулярно просматривать новейшие киножурналы и документальные фильмы, включая полнометражные.

Наконец, в быстром продвижении киножурналов и документально-публицистических фильмов к зрителю большую роль может и должно сыграть телевидение. Уже в 1958 году число телевизоров по СССР достигало трех миллионов. К концу семилетки их будет впятеро больше. Это позволит смотреть телепрограммы 50 миллионам зрителей в день. Вот гигантская аудитория, на которую документалисты должны ориентироваться не меньше, чем на зрителей кинотеатров...

●

Немало предстоит сделать и для широкого внедрения научно-популярного кинематографа в жизнь.

Как и в области документального фильма, советская кинематография занимает здесь самые передовые позиции. Мы выпускаем научно-популярных картин больше, чем любая другая страна в мире. По глубине научного содержания и уровню кинематографического оформления наши научно-популярные фильмы, как правило, превосходят зарубежные. Об этом свидетельствуют и неизменный успех на международных кинофестивалях и то большое и искреннее уважение, с которым отзываются о масштабах и характере нашей работы по кинопопуляризации знаний деятели научной кинематографии зарубежных стран.

Важная особенность советского научно-популярного кинематографа — тематическое и жанровое разнообразие произведений. СССР является родиной такой формы популяризации знаний, как научно-популярный и научно-технический киножурнал. Еще в начале 30-х годов был создан первый научно-популярный киножурнал «Наука и техника». В послевоенные годы он превратился в двухнедельное периодическое киноиздание, систематически знакомящее зрителя с наиболее значительными открытиями и изобретениями во всех областях науки и промышленного производства. Вслед за «Наукой и техникой» возник ряд других научно-популярных журналов: «На стальных магистралях» (о железнодорожном транспорте — для зрителей-железнодорожников); «Новости сельского хозяйства», «Новости строительства», «Хочу все знать» (для детского и юношеского зрителя) и т. д.

Наряду с киножурналами студии ежегодно выпускают сотни научно-популярных, инструктивных, пропагандистских киноочерков, в наглядно-образной форме раскрывающих проблемы современной науки.

Только за последние один-два года зритель получил фильмы о ракетной технике («Дорога к звездам»,

«Первые советские спутники Земли» и др.), об использовании атомной энергии в мирных целях («Атом, мир и дружба», «Атомная энергия для мирных целей», «Атомный ледокол «Ленин» и др.), о техническом прогрессе и передовом опыте в промышленности, на транспорте и в сельском хозяйстве («Цех-автомат», «Непрерывная разливка стали», «ТУ-114», «Рассказ о кукурузе» и многие другие), о новом в архитектуре и строительстве («Рассказ о сборном железобетоне»).

Большая группа фильмов была посвящена естественнонаучным проблемам, санитарно-просветительной пропаганде, пропаганде атеистической, популяризации физкультуры и спорта.

Как и раньше, большое место среди научно-популярных фильмов продолжают занимать фильмы географические, «видовые», экспедиционные.

С каждым годом увеличивается число картин, посвященных вопросам искусства (например, «Скульптор Коненков», «Петр Кончаловский»).

За последнее время все чаще появляются фильмы, посвященные вопросам быта («Газ в нашей квартире», «Одевайтесь красиво» и т. п.).

Одним словом, нет ни одной области науки, производственной деятельности, культуры, повседневной жизни человека, тех или иных сторон которых не касался бы научно-популярный кинематограф.

Однако, если мы попробуем сопоставить список имеющихся картин с перечнем научных тем, которые ждут перевода на язык кино, то увидим, что число последних в сотни и тысячи раз больше. Не будет преувеличением сказать, что пока мы находимся лишь в самом начале процесса экранизации человеческих знаний.

Главная причина тому — вопиющий разрыв между возможностями производства научно-популярных фильмов и существующими способами продвижения их к зрителю.

Кроме киножурналов и одночастевых короткометражек, которые иногда подверстываются к программам кинотеатров, научно-популярные фильмы почти не попадают на обычные экраны.

И здесь мы снова возвращаемся к мысли о необходимости всемерного расширения сети специализированных экранов, в частности экранов научно-популярных фильмов. Причем, учитывая дифференциацию научных интересов разных групп зрителей, программы сеансов целесообразно составлять по отраслям знаний. Например, одну неделю показывать программу из видовых, географических, туристических фильмов, другую — из производственных (промышленных, сельскохозяйственных), третью — из естественно-научных, биологических, медицинских, четвертую — из искусствоведческих и т. д.

В зависимости от местных условий программы могут меняться не еженедельно, а в любой иной, удобной для этих условий периодичности.

В небольших городах и поселках, где организовать специализированные экраны невозможно, целесообразно выделить в кинотеатрах и особенно в клубах постоянные дни и часы для демонстрации научно-популярных картин.

Наоборот, в Москве, Ленинграде и других крупнейших городах страны в дальнейшем, с расширением сети кинотеатров и кинофицированных клубов, можно будет поставить вопрос о создании экранов, специализированных на демонстрации научно-популярных фильмов определенной тематики, например экранов видовых, географических и туристических фильмов, экранов производственных фильмов, экранов искусствоведческих фильмов и т. д.

Специализированные театры научно-популярных картин должны работать в тесном контакте с научными и педагогическими организациями, консультироваться с ними при составлении программ, привлекать эти организации для устройства лекций и выставок.

●

Другой перспективной формой использования научно-популярных фильмов мне представляется включение их в работу обществ по распространению политических и научных знаний.

Ежегодно члены этих обществ читают миллионы лекций. Значительная часть лекций из-за трудности материала плохо воспринимается слушателями. Насколько возросла бы эффективность работы обществ, если бы лекции могли сопровождаться показом научно-популярных лент!

Очевидны большие возможности расширения аудитории научно-популярных фильмов при помощи телевидения. В планах телепередач должны быть закреплены постоянные дни и часы, когда зрители, интересующиеся научно-популярными фильмами определенной тематики, могли бы регулярно их смотреть.

Наконец, огромная и благодарная аудитория для научно-популярного кинематографа имеется в школах всех ступеней: в общеобразовательных и профессиональных, в средних и высших учебных заведениях, на курсах повышения квалификации, в университетах культуры. В СССР обучается свыше 50 миллионов человек. Это люди, основную или, во всяком случае, значительную часть своего времени отдающие усвоению знаний. И они лучше, чем кто-либо другой, оценят помощь, которую окажет им хороший научно-популярный фильм.





С. Фрейлих

СОЛНЦЕ СВЕТИТ ВСЕМ

I

Поднялось солнце, и сразу стало далеко видно.

Особенно отсюда, с высоты 892, на которой располагалась батарея старшего лейтенанта Савельева.

Все увидели протянувшуюся вдали возвышенность — это восточные склоны чешских Рудных гор. На них никого не видно, не слышно.

Непривычную тишину нарушало движение внизу по дороге колонны автомашин — на восток возвращались наши части.

— Все двинулись, а мы стали,— говорит наводчик противотанкового орудия, наблюдая за колонной.

— Прикрываем! — отзывается подносчик снарядов, окапывая позицию.

Пожилой радист налаживает связь с дивизионом, а тут же, настроив трофейный приемник, второй радист, молодой парень в очках, шарит в эфире. Как всегда, кто-то поет, где-то звучит музыка, но большинство станций дает передачи о разгроме гитлеровской Германии. Весь мир говорит об этом на всех языках: на французском, шведском, японском, датском, китайском...

Сменяются женские голоса и мужские.

Теперь диктор-женщина ведет передачу на английском языке.

Огромного роста солдат с детским любопытством вслушивается в незнакомую речь.

— А что они там лопочут?

Радист в очках бегло повторяет за английским диктором:

— Наступил вечный мир... Но он дорого стоил. 110 миллионов человек в мире было призвано в армию... десять миллионов легло в могилу...

Пожилой солдат присвистнул.

У дальнего орудия стоит командир батареи Савельев, рядом на земле сидит без гимнастерки, в одной майке, старший сержант Корень. Они слушают из ближней рощи кукушку.

— Кукушка, кукушка, сколько годков мне осталось жить?—спрашивает Савельев.—Раз, два, три...

— Брось считать. Теперь много... Кончилось!—кричит Корень.—Ты понимаешь, товарищ командир... А к черту! Ты понимаешь, Колька Савельев? Кончилась проклятая война, а мы живы. Ты жив и я жив...

Корень не может стоять на месте. Он подбежал к орудию, опустил ствол и с криками: «Живы!» понесся вниз.

— Постой! — бросился за ним Савельев.

Он настигает Корня, они схватываются, падают, и вот грозные артиллеристы, освобожденные от сковывающего чувства близости противника, похожие в своей беспечности на больших детей, катятся вниз.

Возбужденные и радостные, они распластались на траве. А из приемника раздавалось теперь:

«Человек в наши дни должен быть настолько большим, чтобы видеть всю страну, чтобы жить жизнью всего нашего необъятного Союза...»

Савельев прислушался к словам, которые он уже когда-то знал.

«...А между тем мы все еще остаемся в своих углах, видим одни и те же улицы и лица...»

Еще не отдышавшись, Савельев достает папиросы, закуривает и передает пачку Корню.

Затянувшись, Савельев спешит за диктором:

«...одни и те же стены и крыши, видим постоянно один и тот же горизонт...»

Теперь Савельев вспомнил, откуда эти слова, и он уже произносит одновременно с диктором:

«...А когда мир суживается до такой стены, то непомерно сильно вырастает свое «я», возвышаясь до царственного положения. Чтобы каждый отказался думать, что земля вертится вокруг него и что солнце опускается на его поле...»

Савельев повернул голову к Корню:

— Вот этими словами я начну свой первый урок... А ты?

— Знаешь что, я сейчас пойду раздобуду у ребят вина,— сказал Корень. Он поднялся с земли и побежал вниз.

Батарея — расчеты орудий, разведчики, связисты, пулеметчики— продолжает лениво налаживать свое небольшое, но сложное хозяйство.

На высоту тяжело поднялась машина с красным крестом на борту.

Из кабины выскочила девушка в военной форме с погонами старшего сержанта.

Загар коснулся ее лица, треволнения фронтовой жизни придали чертам грубоватость и решительность. Но, несмотря на это и чуть мешковатую форму, что-то мирное, женственное неистребимо жило в ее облике. Ее глаза, над которыми повисла непослушная пилотке совершенно выгоревшая прядь светлых волос, привлекали лукавым взглядом и говорили о дерзком характере.

Но сейчас она была чем-то встревожена.

— Ребята, не видели старшего лейтенанта?

— Вон он,— показал рукой наводчик орудия.

Светлана двинулась по высоте.

— Хорошая девочка,— с завистью произнес подносчик снарядов.

Савельев не видел, как появилась возле него Светлана. Он лежал на траве, наслаждаясь тишиной.

— Здравствуйте, товарищ старший лейтенант!

— Здравствуйте, товарищ медсестра!

Савельев поднялся к ней навстречу.

— Я к вам по дороге. Дивизию перебрасывают, а медсанбат передают в госпиталь... Как рука?

— Порядок.

Он отворачивает рукав.

Светлана сматывает с его руки бинт.

— Вы что же, в армии останетесь или снова учительствовать будете?

— Снова преподавать историю.

— Чудно́. В сапогах и гимнастерках все одинаковые, а потом раз — и учитель.

Светлана осматривает рану и словно с сожалением видит, что рука зажила.

Он сел на траву, и она села.

— Учитель... Ты видела, как умирают люди... Мы сами каждый день могли умереть. Это страшно. Но мы здесь научились жить для других и теперь должны этому научить тех, кто сейчас приходит в мир и после нас останется в нем...

Савельев посмотрел на Светлану и спросил:

— Ну, а ты что будешь делать теперь?

— Я? Не знаю... буду работать где-нибудь. Ведь я только семь классов окончила...

— Тебе учиться надо. Тебе лет-то немного...

— Товарищ старший лейтенант, просьба у меня к вам. Фотокарточки нет у вас на память?

— Фотографии? Нет... у меня нет,— с сожалением сказал он.

Светлана поднялась.

— Мне пора, прощайте...

— А ты приезжай ко мне домой. Я тебя со своей семьей познакомлю.

— Домой я к вам не приеду.

Савельев вопросительно посмотрел на нее.

— Я с вашей женой не хочу знакомиться,—сказала Светлана.

— Почему?

— Потому что я люблю вас... Я хотела, чтоб вы это знали.

Она решительно повернулась и пошла вниз.

Савельев смотрел ей вслед и вдруг понял, что она ушла теперь навсегда.

— Постой! — поднялся он.

Она остановилась, и он подошел к ней.

— А у тебя фотографии нет... на память?

Светлана посмотрела на него, потом молча достала из кармана гимнастерки фотографию. Она протянула ее и пошла к машине.

Это была довоенная карточка Светланы: с нее смотрела на Савельева девочка с косичками в белом платье. На обороте — надпись: «На память старшему лейтенанту Савельеву Николаю от медсестры Светланы. 9 мая 1945 г.».

Светлана оглянулась. Он хотел что-то сказать, но она, вдруг сняв пилотку, побежала к машине, которая ждала вдали.

Савельев пошел по батарее.

Радист налаживал связь с дивизионом:

— Лилия, лилия... я тюльпан.

— Смотрите, товарищ старший лейтенант. Еще наша часть какая-то,— говорит наблюдатель-разведчик.

Савельев смотрит в стереотрубу.

Прибежал Корень.

—Ты здесь, комбат? Вот.

В руках Корня фляга — он разливает водку в кружки.

— За мир! — сказал Корень.

— Что они делают? — закричал Савельев.

Все посмотрели на запад: даже простым глазом было видно, как походная колонна неожиданно развернулась в боевой порядок.

Одновременно слева из леса заработали минометы.

Район высоты в один миг покрылся разрывами.

— Батарея, к бою! — раздался голос Савельева.

Наблюдатель забил в гильзу.

Взвыла сирена.

Никто так и не успел выпить.

Батарея поднята по тревоге.

Из приемника неслась легкая музыка: радист в очках забыл его выключить.

— Опять салютуют! — сказал шофер Светлане, прислушиваясь к разрывам на высоте.

Он посмотрел на нее: она плакала.

— Ты что же, любишь его?

Она не отвечала.

— Ничего, на твой век хлопцев хватит.

Шофер разворачивал машину по крутому серпантину дороги, когда с высоты уже несся сплошной гул.

— Останови машину! — сказала Светлана.

Шофер затормозил.

Артиллеристы у своих орудий.

Они еще только что были такими разными, так по-разному бежали сюда на огневую позицию, но в боевом снаряжении и в касках они становятся одинаковыми в своей

сосредоточенности, отрешенности от быта, от семейных связей, от всего, что только что их соединяло с миром. Они снова на войне.

Батарея в бою.

Последний бой батареи. Люди забыли, что надо быть осторожными. Противник хотел застать их врасплох, но выстрелы разбудили ожесточенность фронтовиков.

Поддержанный минометной батареей, бронированный кулак противника шел тараном на высоту.

Орудия Савельева ведут огонь по танкам.

— Доложи в дивизион!— кричит радисту с командного пункта Савельев.— Пять танков и десять бронетранспортеров с пехотой атакуют высоту 892. Батарея вступила в бой!

Радист, стараясь перекричать шум боя, повторяет донесение.

— Перехожу на прием! — говорит он.

Но невдалеке разорвалась мина, и волной перевернуло рацию. Коробка умолкла, радист начал искать повреждение.

Прямой наводкой артиллеристы подбивают самый близкий танк.

— Горит! — кричит наблюдатель.

Но в ответ разбито и наше орудие.

Еще один танк воспламеняется.

И еще одно наше орудие вышло из строя.

А бой только разгорается.

Радист снова взывает по рации:

— Лилия, лилия... я тюльпан. Отвечай!

Савельев кричит радисту:

— Дивизион мне давай, слышишь, дивизион!

Радист виновато разводит руками—мол, что поделаешь: не то что связь — земля разорвалась к чертовой матери.

— Лилия, лилия, — невозмутимо повторяет он.

С отвратительным свистом налетел снаряд и разорвался прямо на высоте у рации.

Дым развеялся, и уже нет ни рации, ни радиста.

И связи с внешним миром тоже нет.

Теперь всего два орудия ведут бой с противником.

Одним командует Корень — тем, у которого полчаса назад он радовался миру.

Другим противотанковым орудием командует Савельев.

Он подбивает бронетранспортер, остальные повернули обратно.

Два танка продолжают рваться на высоту.

— Мир же, что им надо, старший лейтенант, что им надо? — спросил рослый парень и зарыдал.

— Высоту надо,— сквозь зубы цедит Савельев,— и дорогу. Не хотят капитулировать, хотят туда уйти. Не уйдешь!

И орудие стреляет по танку.

Танки обходят высоту с флангов.

Один, отсвечивая на солнце броней, идет прямо на орудие Корня.

У орудия осталось два человека. Корень отошел к ящикам со снарядами. Он взял снаряд, потом бросил его и нерешительно пошел вниз.

— Куда?! — крикнул наводчик. Он хотел преградить путь Корню, но вдруг изогнулся и, вскрикнув, упал навзничь.

— Запроси, почему Корень молчит? — кричит телефонисту Савельев.

Но телефониста уже тоже не было.

Дралось одно орудие.

Танк прошел позицию Корня и с тыла атаковал Савельева.

Савельев развернул против танка пушку.

Корень не помнил себя. Он бежал вниз, теряя силы, и каска казалась ему стопудовой. Он сорвал ее с головы и бросил на дорогу.

На повороте дороги он остановился как вкопанный: навстречу бежала Светлана.

Корень даже попятился от нее.

— Что случилось? Что там за стрельба?

— Все погибло...

— Как?

— Танки раздавили батарею.

— А люди?

— Все погибли... все.

Корень побежал дальше вниз.

Светлана поняла: произошло что-то непоправимое. Она побежала на высоту, закрытую черным дымом боя.

Неожиданно стали друг против друга: человек с орудием и танк.

Было совсем тихо, и Савельеву этот миг показался бесконечно долгим. Он видел перед собой крест на броне и стал прицеливаться. Ствол медленно поднимался.

А на танке ствол орудия опускался.

Выстрелы прозвучали одновременно.

Танк запылал.

Щит орудия принял на себя разрыв снаряда, посланного из танка. Савельев остался стоять, только запрокинул голову, обхватив ее руками.

Огромный диск солнца заполонил небо, и Савельев рухнул на землю.

Перед ним пылал танк с крестом, подняв, словно руку, ствол.

II

На перроне вокзала, поблескивая медью труб, гремит оркестр.

Отправляется на родину один из последних эшелонов.

Люди поют, прощаются, клянутся встретиться, писать.

Вокруг оркестра — танцы; кружатся в вальсе пары, радуясь толчее.

Среди этой толчеи стоит Савельев, опершись на палку.

Он слеп.

К нему пробирается Светлана, она трогает его за руку. Они подходят к своему вагону и становятся в очередь на посадку.

Рядом из открытого окна купе, где люди уже устраивают свой уют, старшина пытается перекричать оркестр:

— Адрес-то, адрес!

— Говори, я запомню,— несется с платформы.

— Горловка... Шахта двадцать два бис...

Перед Светланой и Савельевым в очереди на посадку стоит сержант. Он волнуется, кого-то ждет.

—А ну-ка, присмотри,—говорит он Савельеву и, поставив у его ног чемодан, исчезает.

Замолк оркестр, и сразу стал слышен аккордеон, вокруг него на чешском перроне закрутилась русская пляска.

Появился сержант, с ним была красивая чешка.

— Спасибо,— поблагодарил сержант и взял чемодан.

— Проходи,— сказала Светлана Савельеву, и они вошли в вагон.

Засвистел паровоз.

— По вагонам! — кричит дежурный по эшелону.

Поезд тронулся с места.

Снова грянул оркестр.

Люди разрывали объятия и, покидая друзей, прыгали на подножки.

Провожатые шли рядом с поездом.

Из окон кричали, махали руками.

Из купе Савельева старшина кричал:

— Не забудь! Горловка... шахта двадцать два бис...

Поезд набирал скорость. Провожающие уже не шли, а только с места махали руками.

Оркестр еще не умолк, и кто-то еще танцевал на платформе.

Поезд, вырвавшись на простор земли, несется в бесконечную даль. Он проносится мимо полустанков, селений, городов, полей, гудит, наполненный взбудораженными людьми, как улей.

Савельев сидит в углу купе. В этом безграничном мире звуков он чувствует себя неподвижной точкой.

День сменился ночью, а поезд все летит как на крыльях.

Утомленные люди спят.

Только Савельев сидит и курит. Рядом лежит Светлана, укрытая шинелью.

С грохотом открылась дверь, и кто-то вбежал в вагон.

— Граница! Проспали границу!

Молодой парень в распахнутой гимнастерке бежит по вагону, поднимая людей этим известием.

Люди будили друг друга, обнимали. Это действительно было для них событием: они вернулись на Родину, за которую воевали четыре года.

На случайном полустанке поезд, затормозив, остановился.

Люди бросились из вагонов. Ступив на землю, они осматривались, вдыхая запахи родной земли.

На горизонте поднялся огненный диск солнца.

Кто-то побежал от поезда в поле, и сразу за ним бросились другие.

— Тише вы! — закричал пожилой солдат с крестьянским лицом. Он вслушивался в тишину.

Савельев сидел один в купе. Вдруг он поднялся и, ощупывая полки, быстро двинулся вдоль вагона. Не дойдя до тамбура, он потерял ориентир и заметался в разные стороны, натыкаясь на чемоданы, выступы полок, стены. Отчаявшись найти выход, он прижался лбом к стеклу окна.

Светлана стояла посредине вагона и смотрела на него, боясь двинуться.

Затем подошла к нему, взяла за руку и повела из вагона. У выхода он остановился, взявшись за поручни. Светлана присела на ступеньке.

Савельев глубоко вдыхал свежий воздух.

Машинист дал свисток, но ни Светлана, ни Савельев, ни люди, стоявшие в поле, не двигались.

— Землей пахнет,— тихо сказал Савельев.

— Поле, вспаханное поле,— поясняет Светлана.

— А еще что?

— Лес. А на горизонте трубы заводские, и дома, дома... Очевидно, город какой-то.

— Солнце взошло?

— Да.

Со стороны леса доносилась девичья песня.

Люди в поле продолжали стоять. Пожилой солдат, усевшись прямо на землю, блаженно затянулся папиросой.

— Поют где-то,— сказал Савельев.

Вероятно, он больше всех был потрясен встречей с Родиной — он ее не видел.

Светлана осторожно прижалась щекой к его руке.

Поезд снова загудел — и снова никто не двигался. И только когда поезд тронулся, люди побежали к вагонам.

Светлана взяла Савельева под руку и повела его на место.

Поезд шел на большой скорости.

Каждому навстречу приближался его город... улица... дом...

III

Светлана и Николай остановились перед домом Савельевых.

Они открыли калитку, и сразу из глубины двора на них залаяла собака.

На крыльце показался высокий сухой старик.

— Моздок, на место! — крикнул он.

— Отец,— тихо сказал Савельев Светлане.

Старик побежал им навстречу.

— Наконец,— запыхавшись, сказал он и обнял сына. Так несколько мгновений они и стояли.

— Ну вот и все,— сказал старик. Теперь он обратился к Светлане:— Просим, просим,— и представился:— Савельев, Максим Петрович.

Ей показалось странным, что еще кто-то носит эту фамилию. Но именно поэтому она почувствовала расположение к старику — это был е г о отец.

— Светлана,—ответила она.

— Где же наши? — засуетился старик и побежал к дому. Он хотел держать себя непринужденно, дескать, все, что происходит, так должно и быть.— Идемте. Где же наши? Тася, Пелагея Ивановна, Тася!

На крыльцо выбежала жена Савельева Тася, за ней показались ее мать Пелагея Ивановна, полная пожилая женщина, и племянница Катенька.

Тася побежала по дорожке к калитке и остановилась перед мужем. Глядя на него, она поправила прическу — сделала это она инстинктивно, ибо знала уже наперед, что человек, стоящий перед ней, не видит ее.

Глаза Савельева были ясны и ничем не повреждены, но смотрели как-то далеко сквозь нее, и от этого он ей казался совершенно чужим.

— Это ты, Тася? — первым нарушил молчание Савельев.

Вот сейчас только, услышав его голос, она узнала Савельева и бросилась к нему на грудь, не имея сил сдержать рыдания.

Потом воцарилось молчание, которое нарушил гудок, призывая в депо Максима Петровича.

За обеденным столом, накрытым свежей скатертью, сидит Савельев. Слева от него Тася, справа — Светлана.

Стараясь не стучать, Катенька раскладывает на столе ложки, вилки, ножи.

— Что же ты не написал,— входя с большой миской винегрета, говорит Пелагея Ивановна.— Нам в военкомате все сказали. Не бойсь, не откажемся от тебя.

Тася замерла.

— Вы, мама, лучше бы присмотрели за пирогами.

— Я сама знаю, что лучше, а что хуже.— Она кладет закуски Савельеву и Светлане.— Кушайте на здоровье.

Тася хочет помочь Савельеву, но не знает, как это сделать.

Светлана кладет Савельеву справа вилку и нож, слева хлеб. Незаметно трогает его за руку, и он самостоятельно ест.

Внимание Светланы привлекает фотография, стоящая справа от нее на комоде. Это Савельев и Тася.

Перехватив взгляд Светланы, Тася спрашивает:

— Постарела я, наверно?

— Еще бы не постареть,— пояснила Пелагея Ивановна,— годы идут не зря, а ведь два месяца замужем-то была.

Светлана взяла фотографию в руки.

— А, по-моему, вы ничуть не постарели... даже лучше стали.

— Правда? — спросила Тася и посмотрела на Савельева.

Савельев ничего не сказал.

Тася взяла у Светланы фотографию и поставила на этажерку — здесь лежат книги, старые тетрадки.

— Книги твои, Коля, мы сохранили и конспекты вот.

Савельев молчал, и Тася закусила губу: теперь на каждом шагу оказывались рифы, и она не могла их предвидеть.

А тут еще вмешалась в разговор Пелагея Ивановна.

— Большая пенсия тебе выделена? — непринужденно спросила она зятя.

Тася не выдержала:

— Мама, посмотрите же за пирогами.

— Вот так и живем,—сказала Пелагея Ивановна. Всхлипывая, она пошла на кухню.

— Мать все такая же,— сглаживает впечатление Тася.— Она, Коля, в деревню уедет, гостит она, а вот Катенька у нас останется, будет в седьмом классе учиться.

Пелагея Ивановна внесла кастрюлю, и Тася разлила в глубокие тарелки борщ. Снова у Савельева благодаря Светлане оказалось все необходимое.

Тася посмотрела на Савельева, потом на Светлану. Она боялась ее и в то же время не могла подавить в себе чувства уважения к ней за то, что Светлана воевала, и за то, что была с Савельевым в самые тяжелые минуты его жизни.

Светлана же думала о том, как все в жизни не просто. Тактичность Таси, ее искреннее отношение к Савельеву обезоруживали ее.

По-своему реагировала на происходящее Пелагея Ивановна.

— А вы кто будете? — спросила простодушно она Светлану. — Однополчанка или так сказать...

Резко поднялся Савельев:

— Она, Пелагея Ивановна, спасла мне жизнь...

Он хотел еще что-то сказать, но, двинув рукой, залил борщом стол — влага стала распространяться по скатерти.

Катенька ахнула, но не промолвила ни слова.

— Э-эх, что дитя малое,— с сочувствием сказала Пелагея Ивановна.

Савельев сел, опустив голову на руки.

— Ничего, ничего,— захлопотала у стола Тася.— Мама, дайте-ка другую скатерку.

Поднялась и Светлана.

— Ну вот мне и пора. — Она прошла в переднюю и стала надевать шинель.

— Куда же вы? — кинулась за ней Тася.— Скоро Максим Петрович с работы вернется.

Тася наблюдала, как Светлана, ловко, по-военному, сняв с гимнастерки ремень, подпоясала теперь им шинель.

— Мне надо возвращаться в часть,— сказала Светлана и снова вошла в столовую. Она приблизилась к Савельеву.

— Прощайте, Николай Максимович.

— Прощай, Светлана.

Пелагея Ивановна растерянно стояла у комода с чистой скатертью.

— Что он говорит? — спросила она дочь.

— Молчите, мама, дайте людям проститься.

Тася стояла у порога. Светлана задержалась около нее.

— Я медсестра и сопровождала старшего лейтенанта Савельева по месту жительства.— Она под шинелью расстегнула карман гимнастерки.— Вот его документы, пенсионная книжка... До свиданья.

Она вышла, а Тася, не закрывая дверь, смотрела ей вслед.

Она шла посреди улицы. За забором залаяла собака, и сразу в другом конце улицы откликнулась другая.

Светлана спустилась по городской лестнице и на трамвайном круге вошла в моторный вагон. В нем не было ни души, она села и, отвернувшись к окну, заплакала.

— Здравствуйте! — услышала она звонкий девичий голос.

Светлана оглянулась, утирая кулаком слезы.

Перед ней стояла небольшого роста кондукторша, очень симпатичная и очень смешная из-за нарукавников и большой сумки на боку.

— Вам куда? — спросила она с сочувствием.

— Куда-нибудь... На вокзал доедем?

Кондукторша поняла, что у этой девушки в военном не все благополучно.

— Ты воевала? — спросила она, перейдя на «ты».

— Да?

— А теперь?

— Не знаю...

— Попробуй к нам в парк устроиться.

— В какой парк? — не поняла Светлана.

— В наш, трамвайный...

— А что же я могу там?

— Как что? Ты же воевала!

На передней площадке показался водитель.

Светлана хотела что-то сказать, но девушка ее перебила:

— Ты не думай. У нас парк, знаешь, какой. А какая самодеятельность, а ребята — умрешь!.. Как тебя зовут?

— Светлана.

— Зоя.

Кондукторша протянула Светлане руку и, повернувшись к водителю, распорядилась:

— Поехали!

Трамвай двинулся с места.

В столовой за столом сидел Савельев. Он все еще был в своей выходной гимнастерке с орденами. Рядом, в спальне, дверь в которую была открыта, Тася стелила кровать. Она рассказывала мужу о своей жизни. И он слушал ее, хотя его отвлекал приглушенно звучавший из репродуктора торжественный марш.

— Вот так и жили,— заканчивает Тася.— Когда на фабрике назначили меня мастерицей, легче стало, и денег больше. А то уставала я, ох как уставала! Ведь работали день и ночь... Так вот и жила, тебя ждала. Ты слушаешь меня?

Тася подошла к нему и осторожно положила на плечо руку.

— Коля, может, ты чего-нибудь хочешь? Я сейчас чай вскипячу.

Она снимает матрешку с чайника и, выйдя в переднюю, ставит его на керосинку.

Савельев поднимается и, поправив ремень, подходит к двери.

— Я, Тася, к отцу пойду. Я у отца наверху жить буду. Ты послушай — я знаю, что ты скажешь: и не в тягость я тебе, и не только из одних глаз человек, и... все знаю я это... Так вот... жить я буду у отца, а ты, значит, свободна. Всего-то мы прожили два месяца до войны, а не виделись четыре года. Так что не обязана ты мне ничем... свободна ты. Хочешь—здесь живи, хочешь—уезжай...

Савельев идет в переднюю, нащупывает лестницу и поднимается по ней.

— Коля, Коленька, постой! — пошла за ним Тася. Невыносим стал ей звучавший еще марш, и она выдернула шнур из розетки.— Да что же это? Обидела я тебя чем? Плакала... Так это и рада, что вернулся, и жаль тебя.

Савельев молча продолжал подниматься по лестнице. Тогда она опередила его и загородила дорогу.

— Послушай, Коля, как же ты можешь? Ведь я жена твоя! Я правда люблю тебя. Да я не взглянула ни на кого за четыре года. Не веришь? Отца спроси.

— Верю! Только я говорю, что ты свободна.

— Не надо мне твоей свободы,— почти кричит она, схватив Савельева за руку.— Ты с этой женщиной там... думаешь, не почувствовала. Не отдам, слышишь? Не отдам. Если уйдешь, я не знаю что над собой сделаю! Ты же муж мой, понимаешь, муж.

Тася, продолжая держать его за руку, начинает осторожно спускаться вниз по лестнице. Внизу они стояли совсем рядом, и Тася, улыбаясь сквозь слезы, тихо заговорила:

— Ты знаешь, какая я стала? Я за эти четыре года очень изменилась. Помнишь, какая я тоненькая была? А теперь вот, — она взяла руку Савельева и провела по своей талии.— И лицом пополнела.

В передней щелкнул замок, и заскрипела входная дверь.

— Ой, отец пришел,— зашептала Тася.— Пойдем.

В переднюю вошел Максим Петрович, снял пальто и фуражку. Докипал, выпуская пары, чайник. Он снял его и задул керосинку. Затем прислушался и тихо стал подниматься по лестнице.

Савельев курил, а Тася с открытыми глазами лежала рядом, настороженная, безмолвная.

Вдруг она замерла: Савельев повернулся и протянул к ней руку. Она скосила глаза и увидела, как он притушил папиросу в пепельнице, стоящей на столике рядом с ней.

Савельев опять улегся на место, и Тася закрыла глаза.

IV

Катенька, племянница Таси, возвращалась домой из школы. Тщательно вытерев ноги, она открыла своим ключом дверь и вошла в дом.

В почтовом ящике были газеты и письма. Сняв пальто, Катя вынула их и подошла к комнате Савельева.

Из-за полуоткрытой двери раздавался его голос:

— Ну вот, ребята, повторим прошлый урок.

Он сидел в темноте у стола, на котором стояли чайник, накрытый матрешкой, стакан, сахарница.

— Вот ты скажи, — обратился он к матрешке. — Когда пала Бастилия?.. Не знаешь? Эх, ты! Бастилия пала четырнадцатого июля тысяча восемьсот семьдесят девято-

го года. Французская революция не освободила трудящихся, хотя именно трудящиеся проливали свою кровь. Такова сущность всякой буржуазной революции. Но она смела феодализм и потому была прогрессивна... Теперь ты,— обратился он к стакану...

— Вам тут письма пришли,— сказала Катенька и вошла в комнату. Савельев смутился.

— Положи на этажерку,— резко сказал он и лег на кровать.

— Чего это вы в темноте сидите? — спросила Катя, чтобы выйти из неловкого положения, но лишь усугубила его своим вопросом, нелепость которого тут же поняла.

Тем не менее она подошла к окну и раздвинула шторы. Теперь она увидела давно небритое лицо Савельева. Неподвижные глаза придавали ему суровость.

— Какое сегодня число? — спросил он.

— Сегодня — двадцатое.

— А месяц какой?

Катенька удивилась и сказала:

— Октябрь... двадцатое октября...— Потом подумала и добавила: — Двадцатое октября одна тысяча девятьсот сорок пятого года.

Улыбка мелькнула на лице Савельева, и ей стало жалко этого человека.

— А почему вы ничего не кушали? — спрашивает Катя, заметив на столе нетронутую еду.

Савельев не ответил и только, достав спичку, пытается прикурить погасшую папиросу. Спичка ломается, вторая тоже, он достает последнюю, и та снова не зажигается.

— Кто же такие спички делает!—сказала Катя.—Она достает из кармана фартучка коробку и дает прикурить Савельеву. Спички она хотела было положить обратно в карман, но раздумала и оставила на столе около пепельницы.

Катя повернулась к окну:

— Падают снежинки, скоро зима. А мне бабушка валенки привезла...— Она посмотрела на Савельева.— Я раньше жила в деревне с мамой, а папа был на фронте. Он не вернулся... и я осталась одна, потому что маму тоже убили...

Она что-то еще хотела сказать, чтобы утешить этого человека, но вдруг ком подкатился к ее горлу. Девочка выбежала на кухню, где обычно готовила уроки, села за стол и безутешно заплакала.

Савельев отчетливо слышал на кухне глухие рыдания.

Он поднялся, подошел к Кате и обнял ее за плечи.

Савельев привел Катю обратно в комнату.

— Ты почему плачешь?

— Мне жалко.

— Кого?

— Не знаю...

Савельев погладил руку девочки и дотронулся до газет, которые она прижимала к груди.

— Это что у тебя?

— Газеты... «Правда» и «Учительская».

— Почитай мне...

Ему казалось, что эта просьба должна быть ей приятна, он сердился на себя за то, что был груб с нею.

И вот Катя, все реже всхлипывая и окончательно успокаиваясь, читает Савельеву свежие газеты.

Зато он по мере чтения приходил в возбужденное состояние. Сквозь сухие газетные информации проступал большой мир борьбы, труда, жизни. Еще недавно мир этот рухнул в пропасть темноты, и он ощущал лишь свое одиночество. Теперь он снова ощутил мир, который по-прежнему находился за пределами его бытия, но уже будоражил его, причинял страдание и тревогу.

Катя смотрела на Савельева и не узнавала его. Глаза его по-прежнему были неподвижны, но свет делал их совершенно живыми, и это казалось так потому, что живым стало лицо — оно отражало работу мысли, сложное душевное движение.

— Дядя Коля... Я вам каждый день газеты буду читать... И книги тоже...

Савельев был благодарен девочке, но этого ему уже было мало. Ему стали вдруг тесными и комната и собственная жизнь, заключенная в эти четыре стены.

В руке Савельева был коробок спичек, смятый его сильными пальцами. Он отбросил его, поднялся, подошел к вешалке и стал надевать пальто.

— Вы, дядя Коля, куда?

— Я пойду за спичками.

— Я сбегаю.

— Нет, я сам!

И он впервые выходит из дома.

Савельев стоял наверху длинной лестницы, с которой ему предстояло спуститься туда, где были магазины.

Ему казалось, что вниз ведет миллион ступенек.

Мелькнула мысль повернуть обратно, но было поздно: его вызов был уже принят, и он бросился в схватку с темнотой.

Он двинулся вниз — упал. Снова поднялся и снова упал.

На средине лестницы он потерял ориентир и, обессиленный, повис на перилах.

И когда отчаяние почти уже овладело им, он вдруг поднялся в полный рост, застегнул, как шинель, пальто и строевым шагом двинулся вниз...

А дома была паника.

— Что я наделала?—твердила Катя Максиму Петровичу и Тасе, пришедшим домой.

— Я пойду за ним,— встает Тася.

— Не смей!— повернулся к ней Максим Петрович.

Он подчеркнуто спокойно снял пальто, медленно направился наверх, к себе в комнату, и сел тачать сапоги. Работа успокаивала Максима Петровича.

А Тася все-таки дома не усидела. Одеваясь на ходу, бежит с ней на поиски и Катенька.

Они бросились по улице.

Вот они на лестнице, посмотрели вниз — там никого, побежали обратно.

За углом ларек, где продают спички,— и здесь нет Савельева.

Отчаяние гнало Тасю по городу, а за ней бежала и Катенька, чувствующая себя виновной за происшедшее.

Пелагея Ивановна, выкладывая на кухне из корзины продукты, услышала, как с грохотом распахнулась входная дверь.

Она выглянула, а сверху показался Максим Петрович.

На пороге стоял Савельев. Он без шапки, бровь рассечена. Двумя руками он поддерживал на груди целую груду коробков.

— Я принес спички,— сказал он торжественно.

Тася, возвращаясь с работы, подходит к своему дому и видит через освещенное окно Савельева — он сидит у большого полированного ящика, через двойные рамы слышна музыка.

Тася прислонилась к стене дома, постояла немного и пошла к крыльцу.

Войдя в переднюю и сняв пальто и ботики, она прислушалась: удивительно знакомо кто-то играл на баяне старинный вальс.

Тася прошла на кухню, где Пелагея Ивановна кормила только что пришедшую Катеньку.

— Видала, какую Максимычу машину на заводе сделали для Николая? — возясь у плиты, спросила Пелагея Ивановна.— Катенька, как называется-то?

— Магнитофон! — сказала Катенька, не отрываясь от книги, которая стояла перед ее тарелкой.

Пелагея Ивановна продолжала:

— Все звуки записывает. Ох, и обрадовался твой, чисто маленький. Максимыч играть стал, а машина в точности все повторяет. Слышишь? Хорошо играет старый черт!

Тася взяла из шкафа тарелку, подошла к плите и налила себе из кастрюли суп.

Катя отложила ложку в сторону.

— Опять не доела. Все не угодишь,— упрекнула ее Пелагея Ивановна и стала накладывать ей каши.

Т а с я. Мне на фабрике машину обещали, так что завтра к шести часам будьте готовы.

П е л а г е я И в а н о в н а. Да у меня все уложено. Уговорила бы ты своего-то. Мы бы вам со стариком полдома отдали. Опять же мастерица ты, шила бы. У нас на селе такие люди на вес золота ценятся. Жили бы, горя не знали. И ему спокойно.

Т а с я. Да что вы, мама. Разве он покоя ищет, сами видите.

П е л а г е я И в а н о в н а. И не говори. День и ночь то по таблице буквы накалывает, то руками свои книги читает, и все в темноте. Я раз зажгла свет, так он браниться стал.

Т а с я. Отвлекает его свет, чувствует он его.

К а т я. Он как был герой на фронте, так и есть герой.

Девочка встала и пошла от стола, получив вдогонку от бабки хорошего шлепка.

— Помолчала бы, когда старшие разговаривают,— бросила ей вслед Пелагея Ивановна и снова обратилась к Тасе:— Разве я что говорю? Я говорю, Таисия, если тебе выпало такое... значит, терпи... Живи, а детей не имей. А жалеть — жалей. Такая уж наша бабья доля. Муж ведь.

— Вы не думайте, мама, я сердцем к нему.

Так и не доев суп, Тася встала и пошла из кухни.

— Катеньку не обижайте без меня,— сказала ей Пелагея Ивановна.

— Да что вы, мама,— ответила Тася уже с порога своей комнаты. Она с удивлением наблюдала, как под вальс медленно кружился Савельев.

Он прошел мимо нее в столовую, кружась плавно вдоль стен. Так, ничего не задев, он вернулся из этого путешествия в свою комнату. Звуки умолкли, и он сразу различил присутствие другого.

— Это ты, Тася? Видала! Теперь тебе совсем легко будет. А то я мучил тебя, повторять заставлял. А ну, садись сюда.

Тася взяла книгу и села. Савельев завел магнитофон.

— Начинай!

— «Введение к пятой главе»,— читала Тася. — А наши сегодня пошли в театр.

— А что же ты не пошла?

— Так, не хочется... «Введение к пятой главе»...— снова начала она.

Поздно вечером, когда в доме затихли, Катенька лежала под одеялом с книгой в руках.

Рядом сидела с вязаньем Пелагея Ивановна.

— Вот свяжу я тебе, Катенька, варежки и поеду в деревню.

— В деревне меня Катенькой звали, и здесь, и в школе теперь тоже. Это ты привезла.

— Сама виновата. Когда маленькая была, спросит кто-нибудь: «Как, девочка, тебя зовут?», а ты щеки надуешь, брови насупишь: «Катенька». Так и пошло... Ну, спи.

— Тогда я маленькая была.

— А теперь что, больно большая стала?

— Бабушка, тебе нравятся эти стихи:

> Принимаю тебя, неудача,
> И удача, тебе мой привет!
> В заколдованной области плача,
> В тайне смеха—позорного нет!

Катя запнулась.

— Дальше я не помню... Та-та-та, та-та-та, та?.. За мученье, за гибель — я знаю — все равно: принимаю тебя!

— Кто это тебе голову крутит? — сказала бабушка.— Спи!

В передней щелкнул замок. Казалось, что кто-то открыл дверь и вышел из дома.

— Бабушка, ушел кто-то,— прошептала Катенька.

— О господи! — вздохнула Пелагея Ивановна, поднялась к окну и стала вглядываться в темноту двора.

Тася тоже не спала. Она тревожно приподнялась на локте в своей постели, но ничего не было слышно.

— Нет никого, показалось тебе. Спи.

Старуха молча подошла к кровати, достала из-под подушки образок, опустилась перед ним на колени и стала молиться.

— Бабушка,— шепчет Катя.

— Что тебе?

— Как же он все-таки жить будет?

— Вот неугомонная,— повернулась к Кате бабушка.— Ты лучше спроси, как ей жить, тетке твоей.

Старуха отвернулась и снова зашептала молитву.

Перед входной дверью школьного здания глубокой ночью стоял Савельев.

Он уже несколько раз позвонил и теперь слышал, как кто-то отпирал двери.

Это был школьный сторож, которого давно знал Савельев. Сторож будто и не удивился. Старик много прожил на свете и понимал людей.

— Николай Максимович? А я-то думал, уж не воры ли. Хотел даже ружьишко прихватить. Время-то позднее. Проходите.

Савельев медленно вошел в вестибюль школы и снял шапку.

— Николай Семенович на пенсию собирается... слышали? Да что и говорить — тридцать лет продиректорствовал. Все сокрушался, что вы не заходите... Забыл меня, говорит... Да проходите же.

Савельев подошел к стене, вот тумбочка дежурного, над ней звонок.

Савельев включил его — и вдруг звонок запел, прорезая тишину, время, страдания. Жизнь, проведенная здесь, снова вернулась, вот она, протяни руку — и достанешь ее.

Савельев быстро прошел по коридору. Теперь, возвращаясь обратно, рубил рукой против каждой двери и выкрикивал:

— Пятый «А»... Пятый «Б»... Седьмой «А»...

Сторож не выключал звонок. Старик был поражен: он видел возрождение человека.

V

Утром, когда рабочий люд направляется на работу, Савельев шел в школу. Он двигался в толпе по лестнице к скверу, который окаймлял трамвайный круг.

Здесь завершал и начинал свой рейс городской трамвай.

— Ну, поехали! — сказала Зоя сидящей на месте водителя Светлане.

Но та наблюдала, как по лестнице сходил Савельев, дождалась, пока он перед самым трамваем пересек путь и вошел в сквер.

Только тогда Светлана, повернув ручку, тронула трамвай. Медленно огибая сквер, она, не отрываясь, смотрела, как пересекал его Савельев.

Зоя о чем-то напевала, не подозревая, что значит для Светланы человек, идущий сейчас по скверу.

У противоположного выхода из сквера Светлана остановила трамвай и пропустила переходящего пути Савельева.

В трамвай начали входить пассажиры.

Светлана смотрела вслед удаляющемуся Савельеву.

— Граждане, приобретайте билеты! — раздался голос Зои.

Директор школы вышел из учительской и направился к себе.

У двери с табличкой «7 «А» сидит на стуле Савельев.

— Ты уже здесь, Николай? Пойдем я тебя представлю учителям... Пойдем, пойдем...

Директор, теперь уже с Савельевым, возвращается в учительскую.

Здесь было еще немного народу.

— Николай Максимович Савельев!—представил директор.

Седой высокий мужчина, сидящий на диване, опустил газету.

— Коля!—сказал он вошедшему.

— Аркадий Исаевич!—ответил Савельев.

Старик поднялся навстречу Савельеву.

— А ну постой. Слышали мы про твои подвиги. Неужели это тебя я когда-то выгнал из класса?

Савельев улыбнулся.

— Аркадий Исаевич!—с укором сказала молоденькая блондинка—учительница английского языка.

— Вот у тебя уже заступница нашлась,—сказал Аркадий Исаевич, и они обнялись с Савельевым.

— Знакомься,—сказал директор, представляя полную женщину в строгом темном костюме.—Ольга Васильевна Ефремова.

— Ефремова.

— Савельев.

— Яковлев,—представил далее директор, и из-за стола поднялся совсем молодой парень. Он протянул руку и сказал:

— Слава...

— Вячеслав Андреевич!—поправил его директор.

Все рассмеялись.

— Николай Максимович,—ответил тогда Савельев.

— Вера Петровна Орлова,—сама представилась молоденькая учительница английского языка. Она протянула руку и уронила журнал.

Савельев нагнулся, поднял его и протянул учительнице.

Вошла секретарша и тихо сказала директору:

— Николай Семенович, вас ждут.

— Я сейчас,—ответил директор и вместе с Савельевым вышел из учительской.

У седьмого «А» они остановились.

— До начала урока еще с полчаса. Я обязательно приду тебя представить классу.

— Нет, не надо... Я сам.

Директор посмотрел на Савельева поверх очков и пошел дальше.

Директор вошел в свой кабинет.

— Извините,—сказал он мужчине, сидящему перед его столом.

Посетитель обернулся, и мы узнали в нем Корня, того самого Корня, который все годы служил с Савельевым, но сбежал из боя в последний день войны. Корень было поднялся, но директор его усадил и сам расположился в своем кресле.

— Очень рад, очень рад,— говорил Николай Семенович.— Наконец я могу идти на пенсию. Давненько мне пора...— Он показал на сердце.— Да людей все не было. Фронт забрал. А сейчас легче стало. Возвращаются люди. Вот сейчас свои классы бывшему ученику передал. Фронтовику... Правда, трудновато ему... Ну, ничего. Да ведь вы тоже воевали?

— Так точно,—ответил Корень, не оставивший еще военных привычек.— Все годы служил на фронте. А потом курсы... И вот сюда...

— Это хорошо. В этой школе прошла моя жизнь... вся... и мне хотелось бы... понимаете?

— Да, да, я понимаю,— сказал Корень.

Савельев входит в пустой класс.

Подходит к столу. Садится на стул, обхватив руками края стола.

Подходит к доске, дотрагивается до нее.

Идет вдоль парт, каждую трогает рукой.

Снова подходит к столу. Садится. Теперь он уже слышит собственный голос и слова:

«Человек в наши дни должен быть настолько большим, чтобы видеть всю страну, чтобы жить жизнью всего нашего необъятного Союза, а между тем мы часто остаемся в своих углах, видим одни и те же улицы и лица, одни и те же стены и крыши, видим постоянно один и тот же горизонт. А когда мир суживается до такой стены, то непомерно сильно вырастает свое «я», возвышаясь до царственного положения...»

Савельев поднимается, подходит к доске с картой, поворачивается...

Полный класс ребят с любопытством слушает голос учителя:

— Чтобы каждый отказался думать, что земля вертится вокруг него и что солнце опускается на его поле, чтобы перестал он чувствовать и считать себя солью земли, для этого необходимо раздвинуть мир, в котором он живет, разорвать узкий горизонт видимого ему мира, усилить его глаза и уши, удлинить руки и ноги, увеличить мозг, то есть сделать его постоянным жителем гораздо более широкого коллектива...

С восторгом слушает Савельева Катенька, вероятно, одна понимая, что значат эти слова для самого учителя. На лицах других теперь уже не просто любопытство, а интерес.

Савельев продолжает:

— Я привел вам слова Алексея Максимовича Горького, мне они много помогли в жизни, пусть они станут дорогими и вам, когда мы приступаем к изучению истории других народов...

Савельев пошел между рядами, продолжая:

— Мы совершим с вами путешествие в дальние страны, будем присутствовать при падении Римской империи, нашествиях Чингис-хана, вместе с Колумбом откроем Америку, узнаем, как и зачем возник капитализм, против которого восстанет потом пролетариат, увидим, как появились города, как развивались ремесла, науки, искусство. Как в разных странах у разных народов развивалась культура, знать которую вы обязаны, ибо вы ее наследники...

Он вернулся на место и сел за стол.

— А теперь давайте познакомимся.

Савельев кладет пальцы на железную пластинку с дырочками.

— Алпатов Евгений.

— Я Алпатов Евгений.

— Бровина Мария.

– Я Бровина Мария...

— Владимиров Николай.

— Я Владимиров Николай.

— Евсиков Анатолий.

— Я Евсиков Анатолий...

Зазвенел звонок...

Звонок слышен и в кабинете директора.

— Ну вот, таковы дела в нашей школе,— поднимаясь с кресла, говорит Николай Семенович.— Так что привозите скорей семью и приступайте. Желаю вам успеха, Тихон Борисович.

Корень встал.

— Спасибо, Николай Семенович.

Он поклонился и, прижав локтем портфель, вышел из кабинета.

Он свернул было по коридору направо, но застыл в изумлении: он увидел в конце коридора Савельева. Тот направлялся прямо к нему.

Савельев был в великолепном настроении. Пережитые им только что вдохновение, страсть сделали его снова человеком, он почти не ощущал проклятого недуга, и это отразилось даже на его походке: никто сейчас не сказал бы, что этот человек, так легко ступающий по земле, слепой.

Не сказал бы этого и Корень, тем более что он ничего не знал о судьбе Савельева: говорили тогда, что на высоте 892 вся батарея погибла.

Корень бросился к какой-то двери, но она оказалась запертой.

Он ринулся в класс напротив, но ученики, отпущенные наконец педагогом, высыпали оттуда навстречу.

Савельев был уже близко.

Корень подумал, что надо что-то сказать, но у него пересохло в горле. Он смотрел в лицо Савельеву, а тот, как-то странно глядя перед собой, прошел мимо.

VI

Вечером в комнате Максима Петровича играли в домино.

— Один—два,—сказал Максим Петрович, стукнув костью по столу.

Савельев незамедлительно ответил:

— Так и будет.

Он заранее изучил свои кости, расположив их на ладони в известном порядке.

— Пять—два,—сказала Катя.

Савельевы внесли свои коррективы в старую игру: они называли вслух кость, которую ставили; так теперь было удобнее.

— Два—шесть,—снова поставил Максим Петрович.

— Шесть—три,—ответил Савельев.

— Три—четыре. Всё!—объявила Катя и даже привстала от удовольствия.

Поднялся и Максим Петрович.

— Ну ладно, спать пора.—Он подошел к своей кровати.

— Мне бы надо шестерку забить.

— А у нас новый директор,—вспомнила Катя.—Николай Семенович совсем расхворался.

Максим Петрович разбирал постель.

— А ты уроки выучила?—спросил он ее.

— Еще бы. Завтра дядя Коля спрашивать будет.

Савельев поднялся.

— Моздок, ко мне!—позвал он из угла собаку.—Спокойной ночи.—Он пошел вниз.

— Спокойной ночи,—ответила Катя уже с порога своей комнаты. Она остановилась и вдруг спросила:

— Дедушка, тебе нравятся эти стихи?

— Какие стихи?

Принимаю тебя, неудача,
И удача, тебе мой привет!
В заколдованной области плача...

Савельев подошел к своей комнате и отдернул штору. Там царил беспорядок, какой обычно бывает, когда собираются в дорогу: всюду лежали платья, коробки, кофточки, у комода стоял раскрытый чемодан.

Тася сидела на кровати и в упор смотрела на Савельева.

— Ты спишь, Тася?—спросил он.

Она затаила дыхание.

На стуле лежало свернутое одеяло. Взяв его, Савельев вышел и снова задвинул штору.

В столовой Савельев положил постель на раскладушку и подошел к столу.

Он снял с чайника матрешку, открыл буфет.

Здесь целая горка посуды.

Савельев протянул руку, и сразу зазвенели на весь дом чашки, блюдца, они падали на узкую стойку буфета, а оттуда—прямо на пол, разлетаясь осколками.

Нагнувшись, Савельев шарил по столу.

— Я же просила тебя!—раздался сзади крик Таси.— Я же просила тебя!—повторила она, показавшись в столовой.—Если тебе что-нибудь надо, скажи—я подам!

Она увидела Савельева и сама растерялась от своего крика

— Прости,—тихо сказала она.

Савельев, опустив голову, стоял у раскрытого буфета

VII

Катя шла в школу. На углу стоял Толя Евсиков.

— А стихи твои никому не понравились,—сказала она.

— Это не мои. Это Александр Блок. Эх ты, деревня.

Он толкает ее, и она катится с ледяной горки.

— Ошалел!—снизу кричит Катя.

Евсиков скатывается вниз, и они идут вместе.

— А мне тоже не понравились. «За мученье, за гибель...». Я бы такого не полюбила.

— А какого бы ты полюбила?

— Да что с тобой разговаривать! Еще в школу опоздаешь.—И она быстро пошла вперед.

— Постой!—догоняет ее Евсиков.—У тебя учебник по истории есть?

— Опять урок не выучил.

Катя открыла портфель и достала учебник.

— Что ты так косы повязываешь?

— Нравится!—сказала Катя.—На.

Она побежала по скверу, и Евсиков последовал за ней.

Начинается урок. Толя судорожно листает учебник.

Входит в класс Савельев. Все встают.

— Садитесь,—говорит Савельев.—Повторим прошлый урок.

Перед Евсиковым лежит раскрытая книга. Он читает шестой параграф—«Империя Карла Великого».

Савельев пробегает пальцами по своему списку.

— Евсиков!

Евсиков встает.

— Расскажи про империю Карла Великого.

Евсиков пробегает глазами по учебнику.

— Ты выходи к столу,—говорит Савельев.

Евсиков вдруг было растерялся, но озорство в нем берет верх, и он подходит к столу Савельева с раскрытой книгой.

— Ну...—говорит учитель.

Евсиков читает:

— Наивысшего могущества франкское государство достигло при внуке Карла Мартелла, короле Карле, прозванном Великим.. семьсот шестьдесят восемь—восемьсот четырнадцать... гм...ну... это годы его рождения и смерти...

Класс замер. Никто не ожидал такой дерзости.

Катя, ахнув, закрыла ладонью рот.

Сосед Евсикова по парте делает ему поощрительные знаки.

А Евсиков продолжает читать:

— Так его прозвали современники за то, что при нем франкское государство стало самым большим и могущественным государством в Западной Европе.

Любопытство, удивление, растерянность, возмущение вызывал на лицах учеников голос Евсикова:

— Карл отличался огромным ростом, большой физической силой. Во время его правления было много войн. Он сам участвовал в тридцати походах. Личность Карла производила сильное впечатление на современников и надолго осталась в памяти потомков. Но с трудовым народом Карл был жесток и неумолим..

Слишком гладкий ответ Евсикова и напряжение класса насторожили Савельева.

А между тем Евсиков продолжал:

— Он стремился укрепить власть над крестьянами. Он беспощадно подавлял все их попытки...

Напряжение передалось и Евсикову, ему казалось, что он летит в пропасть, но отступать уже было невозможно. Совершенно растерянный, он продолжал:

— ...восстать против насилий. При нем продолжалось закрепощение крестьян. Свободных крестьян оставалось все меньше и меньше.

Слова «все меньше и меньше» Евсиков совсем уже проглотил, проклиная себя за глупую выдумку.

Он оглядывается на класс, избегая встретиться глазами с Катей.

Савельев резко встал, и в это же мгновение, повернувшись к нему, Евсиков роняет книгу.

— Положи книгу на стол,—сказал Савельев.

Евсиков нагибается, поднимает книгу и кладет ее на стол учителя.

— Иди на место,—говорит учитель.

Евсиков, опустив голову, пошел к своей парте. По пути он вернул Кате ее учебник и даже попытался при этом улыбнуться.

Савельев садится и берет свой список.

В классе все замерли, было слышно, как муха бьется о стекло и жужжит.

Савельев ничего не говорил. Мысль, что его атака отбита, овладела им—все снова полетело в бездну, теперь уже навсегда. Больше здесь делать было нечего.

Он поднялся и пошел из класса.

И когда за Савельевым закрылась дверь, ребята повскакали с мест и с горячей детской яростью кинулись к Евсикову.

— Возмутительный случай!—выговаривал Корень преподавательнице английского языка Вере Петровне. Кроме них, в учительской никого не было: шел урок.

Она была совершенно расстроена происшедшим и, сидя за длинным столом, покорно выслушивала директора.

— Извините, Вера Петровна,—говорил Корень,—я как директор школы должен вам, классному руководителю, объявить выговор. Дисциплина есть дисциплина.

— Пожалуйста,—ответила она и, словно оправдываясь сама перед собой, сказала:— Я никак не могла ожидать от Толи Евсикова...

Корень ее перебил:

— Вы должны были ожидать... Дети есть дети, а Савельев...

Открылась дверь, и вошел Николай Семенович. Он был в пальто и шапке.

— Николай Семенович?—удивился Корень.—Зачем вы встали?.. Что случилось?

— Где Савельев?—спросил старик.

— Не волнуйтесь, Николай Семенович,—поднялась к нему Вера Петровна.— Он ушел... с урока... Я с ребятами пойду к нему...

Вмешался Корень:

— Не надо его тревожить, Вера Петровна. Пусть он успокоится. Я пока сам буду проводить за него уроки. А потом я найду способ поговорить с ним... Идите на урок.

Теперь он заверил старого директора:

— Николай Семенович, не волнуйтесь. Мы с ним оба фронтовики и поймем друг друга...

VIII

К дому Савельевых подъехала грузовая машина.

Из кабины вышла Тася.

— Костя, я скоро!—крикнула она шоферу и открыла калитку.

На крыльце сидел Савельев

— Ты что так рано? Что-нибудь случилось?—растерялась Тася.

— Нет

— Я не знала, что так рано придешь, ключи с собой взяла... Идем в дом.

В передней Савельев наткнулся на какие-то предметы. Тронул рукой—на стуле чемодан, на другом—корзина

— А мне отпуск оформили,—говорила из своей комнаты, суетясь, Тася.—Может, мне в деревню поехать, у матери пожить?

Савельев, присев на краешек стола в передней, не двигался

— Что ж ты молчишь?—показалась на пороге Тася.

— Поживи...

— Ты голоден?

— Нет.

С улицы раздался гудок автомашины

— Машина с фабрики. Обещали до станции подвезти

— Уже едешь?

— Да. Может, не ехать? Коля...

— Поезжай, отдохни...

Тася вернулась в свою комнату, сняла со стены фотографию, где она снята была одна, потом и другую—где снята с Савельевым.

— Господи... Вещей набралось.. Обед на плите, Катенька придет—подогреет. Молоко в сенях...—Она подходит к Савельеву.— Ну, Коля, прощай...

— Спасибо за все, Тася

— Что ты, Коля...

IX

В диспетчерской трамвайного депо всегда оживленно.

Здесь, закончив смену, сдают выручку кондуктора, сюда забегают они обменяться новостями, выпить в буфете стакан горячего чая.

Забежали сюда со своей «девятки» и Светлана с Зойкой.

З о я. Еще два круга—и конец. Пойдем в кино.

С в е т л а н а. Не могу, Зойка. Занятия у меня.

З о я. Я все тебя спросить хочу. Была медсестрой... сейчас вагоновожатая. А теперь вдруг учительницей хочешь стать...

С в е т л а н а. Не вдруг, Зойка, я еще в конце войны так решила.

З о я. Еще тогда?

С в е т л а н а. Да... Мы видели, как умирали люди, и сами каждый день могли умереть Это было страшно, но мы там научились жить для других и теперь должны этому научить тех, кто сейчас приходит в мир и после нас останется в нем

З о я. Неужели это все может учитель?

Светлана. Он должен. Приходят к тебе маленькие человечки, глупые такие. Что хочешь из них может получиться. Они от тебя первой узнают про облака, горы, разные государства... Для чего люди живут...

Зоя. Светланка, в самом деле, для чего люди живут?

По радио звучит голос диспетчера: «Девятка, отправляйтесь!»

— Пошли!—сказала Светлана, и подруги вышли из диспетчерской.

X

Новый директор школы Корень временно жил у себя в кабинете. Сейчас уже был вечер, и Корень, уложив на диване сына, писал за столом письмо:

«Дорогая моя женушка! Извини, что задержался с ответом. Работаю с утра до ночи. Ведь мне здесь все вновь—и город, и люди, и школа. Мы с Петей все еще живем в моем кабинете, но ты не волнуйся. Мучиться недолго. В нашей квартире все основные работы уже закончены. Осталось только покрасить. Мы очень по тебе соскучились. Считаем дни до твоего приезда...».

В кабинет открылась дверь.

— К вам пришли,—сказал сторож.

— Я сейчас,—ответил Корень.

На диване зашевелился Петя.

Корень пригнул абажур настольной лампы и вышел в приемную.

Там стоял Максим Петрович.

— Вас вызывали?—спросил Корень.

— Нет, я пришел сам. Я отец Николая Максимовича Савельева.

Корень не ожидал подобного визита.

— Прошу,—показал он на диван.

Максим Петрович не спеша сел, затем достал из кармана какой-то лист.

— Вот это ваше письмо я скрыл от сына. Вы пишете, чтобы он за школу не беспокоился и что поможете ему устроиться где-нибудь полегче...

— А что нам оставалось делать?—Корень присел рядом на диване.—После того дня Николай Максимович совсем перестал ходить на занятия. Я проводил за него уроки, мы ждали...

— Двадцать пять лет назад меня вызывали сюда, в этот самый кабинет: Колька неделю прогулял. Дома я его, конечно, выдрал как сидорову козу... А что мне теперь делать? Герой, а лежит, как кутенок в мешке...

— Что же делать?—спросил в свою очередь Корень и заходил по комнате.—Прошу вас, посоветуйте, как бы вы поступили на моем месте? Поверьте мне, Максим?..

— Петрович...

— Максим Петрович, поверьте мне, я сам много передумал. Как бы я хотел, чтобы Николай Максимович вернулся, чтобы все в порядке было.—Лицо Корня стало серьезным, и он теперь говорил то, что его действительно волновало.—А вдруг то же самое случится снова. Что тогда? Что тогда будет?

— Так это ведь теперь отрезано,—показал Максим Петрович на письмо.

— Нет, Максим Петрович, вы не думайте. Разве в этом дело?

И Корень, сложив свое письмо, рвет его и бросает в корзину, стоящую у столика секретарши.

— Спасибо вам,—искренне сказал Максим Петрович.

— Что вы. Я понимаю вас. Ведь я тоже отец...

Корень был рад оттого, что получил расположение отца Савельева.

— Знаете что,—вдруг произнес он.—Я сам к нему приду.

— Вот-вот,—обрадовался старик. Он встал и сказал:—До свиданья... Только не говорите, что я у вас был...

Корень наблюдал из окна, как Максима Петровича встретила девочка; на белом снегу отчетливо выделялись их темные фигуры, и он следил за ними до тех пор, пока они не скрылись в конце аллеи. Ему не хотелось оттягивать встречи, которой он так боялся и от которой, видно было, ему не уйти—он укрыл сына, надел пальто и вышел на улицу.

Когда Максим Петрович с Катей пересекли сквер и дедушка стал уже подниматься по лестнице, Катя заметила, как, остановив трамвай, из него вышла Светлана. Катя хотела к ней подойти, но надо было догонять дедушку, и она лишь глазами проводила Светлану до диспетчерской.

— Катерина!—раздался голос Максима Петровича.

Катя догнала его уже на насыпи.

— Вы знаете, кого я сейчас видела?

— Это кого же?

— Светлану. Она у нас в городе... трамвай водит.

— Какую Светлану?

— Которая дядю Колю с фронта привезла.

— Вот как?

— Дядя Коля помнит ее.

— Это что же, он с тобой делился?

— Ну да. Я раз зашла к нему, а он перебирает фронтовые фото. Они у него в конверте были. «А ну-ка, говорит он, покажи мне здесь одну фотографию». Я сразу догадалась, какую ему надо. Нашла я ему фото, он взял и по нему ладонью провел, тихонько так...

Катенька сама провела рукой по лацкану пальто Максима Петровича.

— Тетя моя больше не вернется... Я знаю. А я у вас останусь... Кто будет убирать квартиру, обед готовить.... Вы ведь, мужчины, ничего не умеете сами...

— Ну, вот что... Нечего тебе, Катерина, уборкой и обедами заниматься...Что, я сам не сготовлю? Сготовлю. Так в деревню и напиши: у нас, мол, остаешься—и все.

Катя прижалась лицом к Максиму Петровичу.

Савельев не находил себе места. Дома оставаться он больше не мог, и вот теперь, бесцельно бродя по улице вечернего города, оказался у моста с трамвайной линией.

А на мост въезжала «девятка» Светланы. В моторном вагоне не было пассажиров, и Зоя дала волю своему настроению: она прошла к Светлане, ухватилась за поручни и повисла на них, раскачиваясь, как на кольцах, а потом, приплясывая, пошла обратно на свое кондукторское место. Вдруг пол ушел из-под ног, и Зоя полетела в угол...

Светлана резко затормозила: она увидела внизу Савельева, он стоял, словно не зная, куда ему идти.

Светлана выбежала из трамвая и подошла к парапету. Она хотела спуститься вниз, к Савельеву, но тот повернулся и пошел обратно.

Зоя звонком позвала Светлану, и та побежала к вагону.

Савельев пошел не домой. Он вышел прямо на другой мост, теперь уже железнодорожный, и пошел по нему.

Где-то загудел паровоз. Савельев чувствовал под ногами гуденье шпал.

Поезд был близко, когда вдруг из темноты молнией сверкнула и обожгла мысль— не уступать приближающемуся гулу. Он был совсем уже рядом, когда кто-то грузный навалился на Савельева и вместе с ним покатился с заснеженной насыпи. Мимо пролетел грохот поезда. Наступила тишина, и первым ее нарушил Корень— это он столкнул Савельева с рельс.

— Здравствуй, Савельев!

— Кто это?

— Это я... узнаешь?

— Нет..

— Кукушка, кукушка, сколько годков мне осталось жить?

— Корень... Сержант Корень...

Они были одинаково поражены и растроганы в эту минуту: что ни говори—они провоевали вместе четыре года.

— Командир, что с тобой? Возьми себя в руки.

— Я хотел учить...

— Понимаю...

— Как жить, если только кончиками пальцев цепляешься за мир, а сам ничего не можешь дать... Объясни мне!

— Ты все уже отдал.

Савельев опустился на камень.

— Где тебя так?—спросил Корень.—Там, на высоте?

— Да.

— А что другие?

— Почти все там остались...

— Да...

— А что с тобой тогда случилось?

— Я... меня контузило.

— Тяжело?

— Не очень...

Корню казалось, что ему расставляют ловушку. Он хорошо помнил, как тогда девчонка, видевшая его бегство, вернулась к Савельеву на высоту. Поэтому он по-своему понял фразу Савельева.

— Когда орудие твое замолчало, танк пошел по батарее.

— У каждого может быть такая минута,—ответил Корень

— Ты о чем?

— Не валяй дурака!

— Что ты?

— Ты же все знаешь...

— А-а... ты бежал!

— Умереть, когда уже кончилась война...

— А ты подумал о ребятах, которые там погибли...

— Не из-за меня...

— Врешь! Из-за тебя танк прорвался на батарею!

— Товарищ Савельев!—закричал Корень, но испугался собственного голоса. Пришло то, чего он так боялся.

— Не кричи,—тихо сказал Савельев. Он поднялся и пошел медленно по дороге. Корень пошел за ним, пытаясь его удержать.

— Постой! Мы ведь опять вместе. В одной школе. Я твой директор. Я помогу тебе.

Савельев не останавливался.

— Ведь я сам шел к тебе,—продолжал Корень.—Я спас тебя. Видишь: человек есть человек...

Савельев остановился.

— Ты что же, хочешь, чтобы я теперь простил тебя?

— Послушай! Разве я не гнил четыре года в окопах? Разве этого не было?

— Было.

— Что—было! Все против тебя. Все. Нет рек—только вода, которая хочет тебя утопить. Нет гор—а только позиции для пушек, из которых тебя расстреливают. Нет лета—а только жара, которая забивает глотку жаждой и походной пылью. Нет зимы, а только адский холод, который отмораживает конечности и студит кровь в жилах. Нет ничего. Нет друга, а только начальник, который орет на тебя, и есть подчиненный, который должен перед тобой стоять навытяжку... Скажи, разве я не прошел этот ад?

— Ты ничего не видел и ничего не понял. Ты думал только о себе, когда решалась судьба всех.

— А ты думал о других. Что из того? Ты слепой... для тебя все кончилось. А я, я еще могу...

— Не оправдывай себя. Оправдать тебя могут только люди.

— Я не хочу их оправданий.

— Ты боишься их.

— Выдашь меня?

— Наказание само пришло к тебе. Ты всегда будешь бояться... Как же я мог оставить тебе детей. Ты не имеешь права учить их, и я не отдам их тебе!

Савельев смотрит на Корня, и тому показалось, что Савельев видит. Наверху снова загрохотало, и по лицам их замелькали огни мчавшегося куда-то поезда.

XI

Савельев колол дрова.

Он слышал, как заволновался на цепи у своей конуры Моздок.

Во двор вошла Светлана. На ней был берет и легкий жакет, отороченный мехом: приближалась весна, были первые теплые дни.

Светлана остановилась у сарайчика: она с удивлением следила, как уверенно движется Савельев, как свободны его движения.

— Кто здесь?

— Это я

Савельев сразу узнал голос Светланы. Он вонзил топор в полено и подошел к ней.

— Ты пришла?!

Они стояли друг против друга.

Он протягивает руку к ее лицу, проводит по волосам, и берет падает с ее головы..

Моздок снова зарычал.

Это Толя Евсиков открыл калитку и пошел к другой стороне дома. Здесь к стене приставлена лестница.

Толя поднимается по ней,

Форточка, в четверть окна, была открыта, и Евсиков свободно просунул в нее голову.

Катя, собираясь в школу, гладила галстук.

Он по дороге еще придумал эти слова: «Скажи, что я должен сделать... я могу пойти к нему, к директору... только сделай так, чтобы он меня вызвал сегодня—я же все знаю, на всю жизнь вызубрил...».

Но он не открывал рта, и поэтому Катя ему не сказала то, что должна была сказать: «Вот оно твое: «За мученье, за гибель»... Как я тебя ненавижу!»

Она даже сделала вид, что не заметила его. Повязав галстук, Катя подошла к окну и закрыла форточку.

По городской лестнице люди шли на работу.

Спускалась по ней и Катя. В сквере ее ожидал Евсиков.

Она не остановилась, перешла линию, и их разъединил проходящий трамвай.

Тогда Евсиков вернулся.

Трамвай прошел: Катя стояла. Теперь она пошла за Евсиковым, догнала его, и они наконец объяснились.

Евсиков пошел обратно наверх

Навстречу спускался Савельев.

— Здравствуйте Николай Максимович!—решительно сказал Толя и снял кепку.

— Здравствуй, Евсиков.

— Вызовите меня, Николай Максимович... Наивысшего могущества франкское государство достигло при внуке Карла Мартелла, короле Карле, прозванном Великим... Слово даю, Николай Максимович...

— Ладно, иди,—улыбнулся Савельев.

Евсиков нахлобучил кепку и бросился вниз. На лестнице ждала его Катя, и он едва не сбил ее с ног.

Светлана наблюдала, как Савельев шел по скверу.

Он пересек перед ней путь, и тогда «девятка» тронулась с места.

Некоторое время они шли рядом.

«Девятка» дала три певучих звонка—это Светлана говорила с ним.

Он повернул направо, в школу.

А трамвай пошел дальше по своему обычному маршруту...

Вера и Клаус Кюхенмейстеры
(Германская Демократическая Республика)

ИСЧЕЗНУВШИЙ МЯЧИК

Сценарий молодых немецких кинодраматургов Веры и Клауса Кюхенмейстеров представляет интерес, как попытка создать драматургическую основу фильма о малышах и для малышей. Однако, по замыслу авторов, фильм должен быть адресован не только самым юным зрителям: он задуман как своеобразный полемический отклик на известную французскую короткометражную картину «Красный шарик». Поскольку драматургия детского кино в различных странах делает лишь первые шаги, мы предлагаем вниманию читателей сценарий В. и К. Кюхенмейстеров, как один из примеров творческих поисков в этой области.

«Здравствуйте, дети!—говорит воспитательница детского сада.—Я хочу рассказать вам одну историю. Она невыдуманная. История эта действительно произошла. Здесь, у нас. В лучшем из детских садов...».

Да! Вот это детский сад! Здесь большой парк с такими высокими деревьями, что они почти задевают облака. С таким густым кустарником и благоухающими цветами!

Здесь есть настоящий пруд с пестрыми утками и деревянными домиками для них.

Но самое лучшее—это, конечно, большая лужайка для игр, с красной каруселью «спутник» и желтой «стартовой площадкой». С огромным глобусом, на который легко взобраться. Можно попасть из Африки прямо в Европу. Да! Вот это парк! Как хорошо здесь играть!

И дети здесь играют: трое ребятишек стоят перед длинной лестницей, прислоненной к березе. Вот как раз сейчас четвертый лезет по лестнице, держа под мышкой домик для птиц. «Сюда»,— говорит руководительница и показывает мальчику, куда надо прикрепить домик.

Недалеко от березы группа детей играет в прятки среди густого кустарника.

Другие дети окружили садовника в новехоньком фартуке, чтобы посмотреть, как он разрыхляет землю вокруг астр. А одна девочка, старшая среди этих ребят, стоит наготове с лейкой.

Но что это за звуки доносятся сюда с карусели «спутник»? «Доброе утро, Солнце! Как идут дела?..» Уж не песенка ли это про спутника? Ну, конечно, да! Это самые маленькие ребятишки учат песенку о том, как вертится спутник вокруг Земли, как вертится Луна вокруг Земли, и как все они вертятся вокруг Солнца!

«Кря-кря-кря»,—крякают пестрые утки, так как наступил час обеда. Они такие невежливые, эти утки. Они чуть не опрокидывают девочек, которые бросают им зерна из своих фартуков. «Фью-и-и-и-и»—разносится по парку так громко, что испуганные утки вытягивают шеи. «Фью-и-и-и-и...». Это, конечно, не настоящая ракета, это только

высокий белобрысый мальчик, который лучше всех детей в этом саду умеет подражать ракете. И вот теперь он головой вниз съезжает по желтой «стартовой площадке» и кубарем летит в мягкий песок.

«Где я сейчас?»—кричит вихрастый рыжий мальчик с самой вершины глобуса.

Снизу ему отвечают хором: «На северном полюсе!» «Правильно»,—говорит воспитательница.

Все дети хлопают в ладоши, радуясь тому, что они это знают. А вихрастый рыжий мальчик хлопает громче всех!

Вы думаете, это все? Чего-чего только нет в этом лучшем из детских садов!

Вот проносится мальчик с самодельным самолетом в руках; а вот подъезжает повозка, запряженная осликами. «И-я! И-я!»—кричат ослики, и дети в повозке кричат вместе с ними: «Ха! Ха!»

«Буббуббуб-буббуббуб». Это Петер, который сегодня, как и ежедневно, привозит уткам корм на своей маленькой тележке. Они всегда голодны, эти утки! Да! Вот это детский сад! Но и это не все. Здесь есть светлый дом с большими окнами. Там можно обедать и спать после обеда. Там занимаются гимнастикой и танцуют в дождливый день. А когда дети устанут от гимнастики и танцев, можно лепить, мастерить и рисовать в просторной комнате, стены которой увешаны множеством пестрых картин и грифельными досками.

Вот и сейчас в этой большой комнате сидят дети, хотя солнце и светит за окнами. Это те, которые особенно любят лепить, строить и рисовать. Ежедневно они собираются здесь, и каждый день к ним приходит женщина, но не воспитательница детского сада. Она—скульптор.

Сейчас она показала детям, как сделать из картофелин, моркови и брюквы веселых марионеток. И вот уже эти куклы танцуют на столе. Потом начинают танцевать и дети с забавными куклами в руках. Танцуя, они направляются к дверям, ведущим в парк. Вот удивятся остальные дети!

Но одна девочка осталась в комнате—она сидит за столом у окна, держит кисточку в руке и весело что-то напевает. Перед ней на очень большом листе бумаги сияет мячик: пестрый, как петух в книжке с картинками. Этот мячик девочка нарисовала сама.

Последний мазок кисти. Девочка осторожно опускает кисточку в банку с водой. Потом берет лист и, держа его перед собой, смотрит на рисунок. Счастливый художник! «Какой красивый мячик я нарисовала»,—думает девочка. Она так довольна, что ей хочется петь громко-громко!

Вот девочка повернулась. Неужели никого нет, кто бы мог полюбоваться на ее картину?

Нет! Комната пуста. Только покинутые репки и картофелины лежат в беспорядке на столах. Тогда девочка встает на стул и прикрепляет лист на стену. Потом она отступает на несколько шагов и останавливается посреди комнаты.

«Красивый мячик!»—говорит девочка громко и хлопает от радости в ладоши. Но прежде чем побежать к другим детям, она высоко подпрыгивает. «Я нарисовала мячик!»—кричит девочка. У нее перехватывает дыхание, так торопится она к ребятам: «Я нарисовала красивый мячик!» И снова: «Я нарисовала мячик!» Подскакивая, она бежит по большой лужайке. Ее голос привлекает внимание детей. «Покажи его,—требуют дети.—Где мячик?»

Девочка бежит обратно к дому так быстро, как только может.

Некоторые бегут за ней.

Дети с любопытством протискиваются в дверь, вбегают в комнату: «Где мячик?»

«Вот!»—говорит девочка и показывает пальцем на лист, прикрепленный к стене. Все смотрят туда. Становится совсем тихо.

У девочки пересыхает в горле. Широко раскрытыми глазами она смотрит на стену. «Мой мячик! Мой мячик!..» Ее глаза полны слез.

Что это? На листе нет никакого мячика! Там, где сиял мячик,—пустой круг. Словно его кто-то аккуратно вырезал.

В тишине раздается разочарованный голосок длинноволосой девочки: «Это не мячик».

И другая, совсем маленькая, добавляет: «Это дырка...».

«Я нарисовала мячик. Правда!»—утверждает девочка. Ей хочется провалиться сквозь землю.

Вдруг самый маленький мальчик показывает под стол, стоящий у окна: «Там мячик»,—и он опускается на корточки, чтобы лучше его разглядеть. Остальные следуют его примеру. Девочка, нарисовавшая мячик,—тоже.

«Красивый мячик»,—утверждают все.

Девочка не верит своим глазам: «Мой мячик!» Больше она ничего не говорит. Когда она поднимает глаза, на листе бумаги по-прежнему пустой вырезанный круг. Девочка моргает: мячик остается под столом, а на бумаге—пустой круг. Девочка нерешительно тянется к мячу, берет его обеими руками. Остальные внимательно наблюдают за ней. Вот девочка поднимается, медленно поворачивает мячик и говорит, обращаясь ко все еще сидящим на корточках детям: «Это мой мячик». Удивленно смотрят дети. Нерешительно поднимаются с пола.

«Красивый мячик»,—шепчут они тихо-тихо, словно боясь потерять новую игрушку. Но теперь девочка прижимает мячик к груди. Крепко, очень крепко. «Мы будем играть мячиком!»—кричит она.

И все отвечают ей как один человек: «Да, играть!» В одно мгновение комната опустела.

Перед домом девочка поднимает мячик высоко над головой. «Вот!»—кричит она, и все, окружив ее, кричат: «Вот!»

Дети, стоящие у березы, поворачиваются к девочке...

Садовник неожиданно остается один...

Песенка о спутнике смолкла...

«Кря-кря-кря»,—крякают пестрые утки...

Девочки не обращают внимания на зерна, высыпающиеся из их фартуков...

Высокий белобрысый мальчик покидает свою «стартовую площадку»...

Все смотрят на мячик...

Ослики продолжают кричать: «И-я, и-я!»

Дети в повозке кричат: «Красивый мячик!»

Самолет лежит на траве...

И тележка стоит на дорожке, ведущей к пруду, одна, без Петера.

Все, все бегут, толкаются, восхищаются мячиком, пестрым, как петух в книжке с картинками. Вот уже двое ребятишек полетели кувырком, друг через друга. Девочка высоко подкидывает мячик. Петер, который его поймал, бросает еще выше, высокий белобрысый мальчик еще выше: «Фью-и-и-и-и»—имитирует он ракету.

Мячик взлетает и падает. Он блестит на солнце. Он сверкает ярче, чем петух из книжки с картинками. И все воспитательницы стоят здесь же и радуются вместе с детьми.

Дети играют. Мячик увлекает их на лужайку, мимо утиных домиков, мимо березы. Все руки тянутся к нему, дети кричат: «Красивый мячик! Красивый мячик!»

Длинноволосая девочка так высоко подбросила мячик, что он полетел прямо к солнцу. Дети хотят поймать его, но никто не может достать. И вот мячик падает на голову самому маленькому мальчику. Тому самому, который первым увидел мячик. «Бумм»— и малыш сидит на дорожке. Но он не плачет—он смеется. Все дети смеются вместе с ним.

Но где же девочка, которая нарисовала мячик? Она стоит в стороне, возле кустарника. Почему она не смеется? Почему она морщит нос? Почему она не веселится, как другие?

«Красивый мячик!»—звонкие голоса детей доносятся до девочки.

Внезапно девочка крикнула: «Это мой мячик! Я его нарисовала!»

Но никто этого не слышит. «Красивый мячик!»

И вот девочка рассердилась. «Мой мячик! Мой мячик!»—кричит она так громко, что у нее надуваются жилки на шее. «Мой мячик! Мой мячик!» Ее лицо покраснело от злости. Никто не слышит ее криков.

Никто не обращает внимания на девочку, стоящую в стороне.

«Р-р-рррр...» Вертолет над детским садом! Огромный вертолет, похожий на гигантскую улитку. «Р-р-рррр...» Он летит так низко, что можно ясно рассмотреть пилотов в их стеклянной кабине. Дети забывают на несколько мгновений о красивейшем из всех мячей, так как никогда еще вертолет не пролетал так низко над детским садом.

Откинув головы назад, смотрят дети. Вот —теперь это видно—пилоты приветствуют детей. И дети машут руками, вытягивают шеи, встают на цыпочки. Словно все они хотят дотронуться руками до вертолета.

А мячик? Он подкатывается прямо к ногам стоящей в стороне девочки.

А девочка? Она не вытягивает шею, не встает на цыпочки, чтобы лучше увидеть вертолет,—девочка хватает мячик и крепко прижимает его к себе. «Ты—мой, мячик!— нежно шепчет девочка.—Я нарисовала тебя!»

И внезапно едва уловимым движением девочка бросает мячик в самую гущу кустарника. «Так»,—говорит она. Потом, как бы между прочим, подходит к глобусу, смотрит вслед вертолету, который вот-вот исчезнет за высокими деревьями.

Вертолет уже исчез, и дети снова хотят играть с мячом. Но где же он?

Длинный белобрысый мальчик ищет мячик: «Ои-иииии». Это звучит жалобно, так как мячика нигде не видно. И все другие дети ищут его. Мяч исчез.

А девочка, усевшись на глобусе, болтая ногами, кричит: «Где мой мяч?»

«Мяч пропал»,—печально отвечает один из растрепанных малышей.

«Вы должны его найти»,—требует девочка.

«Да! Да! Мы будем его искать».

И вот дети разбегаются в разные стороны, словно куры, испуганные появлением ястреба. Только девочка остается сидеть на глобусе, продолжая болтать ногами. «Ищите мячик,—подзадоривает она детей,—ищите мой мячик!»

О, как старательно они ищут! Растрепанные малыши бегут к березе, смотрят вверх, в густую листву—нет, мячика там нет...

Те, которые играли в прятки среди кустарника, старательно раздвигают ветки, но мячика они не находят... Девочка с лейкой нагибается над астрами...

А девочка, нарисовавшая мячик, все еще сидит на глобусе и болтает ногами: «Ищите мой мячик! Отдайте мне его!»

Поиски ведутся еще старательней.

Нет! В карусели «спутник» мяча тоже нет! Нет ни на «Солнце», ни на «Луне»...

Девочки, которые кормили уток, залезают в маленькие деревянные домики. Как закрякали утки! «Кря-кря-кря...»—и поспешно бросились в воду...

Проворный Петер на коленках стоит возле тележки: и здесь нет мячика.

Девочка на глобусе уже не болтает ногами. «Вы все плохие. Где мой мячик?»

Все дети заметно погрустнели; медленно, с опущенными головами подходят они к девочке, сидящей на глобусе. Все они стоят перед нею. Длинноволосая девочка говорит примирительно: «Мы не плохие. Нарисуй нам новый мячик!»

«Нет,—упрямо отвечает девочка.—Я больше его не нарисую». Как хорошо понимают ее все дети! Они хотят утешить девочку.

«Хочешь проехаться разочек на тележке?»—спрашивает Петер.

«Нет»,—отвечает девочка.

«Хочешь влезть на березу?»

«Нет! Нет! Нет!»

Беспомощно смотрят дети друг на друга. А девочка в это время глядит на них сверху и болтает ногами.

Тогда самый маленький мальчик, тот самый, который первым увидел мячик, проталкивается вперед. Деловито вытаскивает он из глубокого кармана своих штанишек старый теннисный мяч и, смотря на девочку умоляющими большими черными глазами протягивает ей мяч: «Возьми его».

Все дети облегченно вздыхают. Полные ожидания, глядят они то на теннисный мяч то на девочку, то опять на девочку, то снова на теннисный мяч. Какой добрый этот малыш!

Но что же делает девочка? Она спрыгивает с огромного глобуса, становится перед милым малышом, отчеканивает: «Мне он не нужен!»—и, повернувшись на каблучках направляется к густому кустарнику, вытаскивает оттуда мячик и победоносно поднимает его над своей головой: «Мой мячик гораздо красивее. Он принадлежит только мне. Вы больше не смеете им играть!»

Как испугались дети! Они широко раскрывают глаза и вопросительно смотрят на девочку. Никто не произносит ни единого слова. Слезы выступают на глазах малыша. С огорчением смотрит он на свой хороший, старый теннисный мяч, отвергнутый девочкой. Она хлопает в ладоши, подкидывает к небу сияющий мяч. «Мой мячик! Это мой мячик!»—и девочка, играя, пересекает большую лужайку.

Дети смотрят вслед девочке. Они все готовы заплакать. Медленно, друг за другом они возвращаются к своим прерванным занятиям.

«Буббуббуббу»—трещит тележка...

«Ои-иииииии»—съезжает со «стартовой площадки» белобрысый мальчик...

А самые маленькие снова поют: «Здравствуй, Солнце! Как идут дела?»

Вдали от всех девочка играет с мячиком. Но теперь она больше не хлопает в ладоши когда мячик летит вверх, и не вскрикивает от радости, когда он возвращается. Она просто высоко подкидывает его и ловит.

«Ути...ути...ути...»—зовут девочки своих уток...

Четверо ребят деловито уносят лестницу...

«Где я теперь? Где я теперь?»—кричит вихрастый рыжеволосый мальчик.

Снизу отвечают: «В Европе!»

Девочка продолжает играть одна. Без всякой радости подбрасывает она свой мячик, ловит его, поворачивается... Но никого нет, кто поиграл бы с ней.

Все играют вдали. Они играют друг с другом. Надув губы, девочка садится на мячик, упирается локтями в колени и опускает подбородок на раскрытые ладони. Теперь она совсем не выглядит счастливой.

Вдруг девочка падает на спину в траву. Что это такое? Где мячик? Он катится обратно в дом!

Скорее чем девочка может что-нибудь сообразить, раньше чем она успевает вскочить на ноги, чудесный мячик исчезает в светлом доме с большими окнами.

«Мой мячик исчез!»—со страхом говорит девочка. Но на этот раз никто не обращает внимания на ее жалобы. Тогда она бежит к дому.

Когда девочка вбежала в большую комнату с грифельными досками и бесчисленными картинками на стенах, она тотчас же увидела, что ее мячик снова занял свое место. На очень большом листе бумаги он сияет своей пестротой, как петух из книжки с картинками.

Девочка робко подходит к рисунку. Может быть, мячик выпрыгнет снова? Осторожно, одним пальчиком, дотрагивается она до бумаги. Мячик неподвижен.

Девочка нерешительно оглядывает большую комнату. Никого нет. Только репы и картофелины лежат на столах, забытые и одинокие. Чернеют доски, и молчат картины.

Девочка затаила дыхание. Как ей снова оживить мячик? Осторожно ногтями она царапает краску, но мячик остается на бумаге. Слезы брызнули из глаз девочки.

«Мячик,—всхлипывает она,—прошу тебя, пожалуйста, выйди!» Мячик остается на бумаге. И девочка, поняв, что она ничего не может сделать, бежит к воспитательнице.

«Мячик! Он больше не выходит из картинки»,—вздыхает девочка и зарывается лицом в белый фартук воспитательницы.

«Да»,—говорит воспитательница. Но она не гладит девочку по голове, как, бывало, гладила головки малышей, которые утыкались в ее белый фартук. «Да! Это так. Ты нарисовала красивый мячик. Он даже спрыгнул с картинки, для того чтобы все радовались, играя с ним. Так он был красив! Но ты не отдала его другим детям. И еще хуже: ты их обманула, ты спрятала мячик. Это правда?»

Девочка громко вздыхает. «Но я больше никогда не буду так делать. Никогда! И тогда, конечно, мячик выпрыгнет опять?»

Лицо воспитательницы принимает озабоченное выражение: «Это не так легко. Ты должна исправиться».

Девочка в отчаянии: «Но как?»

Воспитательница ничего не отвечает. Она только улыбается и пожимает плечами. «Иди играть»,—наконец говорит она в ответ на долгий умоляющий взгляд девочки. Та печально идет к дверям.

На большой лужайке весело играют дети. Они громко кричат и смеются, а птицы на высоких деревьях щебечут свои песенки еще громче. Солнце сияет на безоблачном небе. И ветер затаил дыхание в этом лучшем из детских садов.

Только девочка одиноко стоит в дверях светлого дома с большими окнами. Широко раскрытыми глазами следит она за играми детей.

Наконец она пересиливает себя. Нерешительно сходит со ступенек дома. Потом подходит к березе, к которой растрепанные малыши собираются прикрепить птичий домик.

«Можно мне поиграть с вами?»—робко спрашивает девочка.

Четверо ребят отвечают как один: «Нет!»

Девочка бежит к клумбам. «Можно мне остаться с вами?» Старшая девочка перестает поливать астры. «Нет»,—говорит она, глядя прямо в глаза девочке.

Тогда девочка стремительно убегает от цветов к утиным домикам. «Можно мне помочь вам?»—спрашивает она девочек.

Они даже не смотрят на нее, когда отвечают: «Нет».

Девочка бежит к Петеру. Но прежде чем она успевает задать ему вопрос, мальчик с тележкой уезжает от нее: «Буббу-бубб...»

Тогда девочка в страхе и отчаянии бежит к самым маленьким, к карусели «спутник». «Они примут меня»,—думает девочка. Вращаются «Солнце», «Земля», «Луна» и «спутник». Малыши, увидев девочку, поют громче, чем прежде: «Разве месяц уже взошел?»

Нет! Девочка не хочет это слышать! Она бежит на середину большой лужайки. Отсюда она кричит, кричит изо всех сил:

«Кто хочет играть со мной?»

«Буббуббубб-буббуббубб-буббуббубб»—издевается тележка.

«Кря, кря, кря»—смеются пестрые утки.

«Ои-ииииии»—свистит ракета.

Тогда девочка опускается на траву и зажимает уши. Крупные слезы катятся из ее глаз.

«Никто не хочет играть со мной»,—всхлипывает девочка. И она впервые чувствует себя такой одинокой в этом лучшем из всех детских садов.

Неожиданно перед ней появляется самый маленький мальчик, тот, который первым увидел мячик. Тот самый, чей старый теннисный мяч был отвергнут девочкой. С удивлением наблюдает он за ней. Он никогда еще не видел такого горя! И ему очень жаль девочку.

Малыш опускается на корточки, чтобы заглянуть в лицо плачущей. Но она крепко прижала кулачки к глазам и тихо всхлипывает. Девочка не замечает малыша. Тогда он осторожно дотрагивается до нее пальчиком. Он решил: «Она ведь должна когда-нибудь перестать плакать».

Заплаканными глазами смотрит девочка на малыша. Он смеется и весело жмурится. «Ты,—говорит он приветливо,—хочешь играть со мной?» Девочке кажется, что она ослышалась. «Он хочет со мной играть? Он, которого я так обидела?»

Малыш словно в подтверждение своего предложения вытаскивает из кармана старый теннисный мяч. «Вот»,—и он протягивает его девочке. Вначале она не решается даже взглянуть на мяч, таким драгоценным он ей кажется. Но малыш вскакивает, готовясь к игре. «Лови!»,—И он бросает мяч девочке.

Так же решительно кончиком фартука вытирает девочка свои глаза, всхлипывает еще раз в носовой платочек и одним прыжком встает на ноги: «Лови!»

Малыш не может сразу поймать мяч. Милый старый теннисный мяч прыгает по траве, малыш за ним.

Девочка наблюдает за мячом и мальчиком, склонив голову набок.

«Он еще мал,—думает она,—но он выучится по-настоящему ловить мячик».

Малыш так неумело бросает мяч, что тот закатывается в цветы. Девочка с трудом достает его. «Это ничего,—думает девочка,—он такой добрый, этот малыш». И она улыбается ему. Одиночество забыто. «Ты должен бросать так!»—говорит девочка и бросает мячик, чтобы малыш смог поймать его.

От старания малыш широко открывает рот, протягивает руки прямо перед собой и растопыривает все пальцы. Несмотря ни на что, он поймал! Так осторожно бросила ему девочка мяч. Малыш пищит от удовольствия.

«Ты хорошо поймал мяч»,—хвалит девочка. Тогда малыш становится смелее.

«Ты должен бросать так!»—повторяет он и высоко подбрасывает мяч обеими руками.

Но мяч летит не к девочке. Он отлетает далеко, за спину малыша. Девочка смотрит вокруг. А малыш беззаботно визжит: «Улетел!»—и кружится на месте.

Да вот же мяч! Он лежит недалеко от забора, отделяющего детский сад от улицы. Оба мчатся стрелой к милому старому теннисному мячу.

Но прежде чем девочка успевает схватить мяч, малыш толкает его ногой. Мяч еще ближе подкатывается к забору. «Идем,—просит девочка малыша,—вернемся обратно на лужайку».

Но малыш хватает мяч и бросает его вверх. «Лови!»—кричит он.

Описав высокую дугу, мяч перелетает через забор и прыгает по тротуару... Прыгает... Прыгает...

«Смотри!»—кричит малыш в упоении и смотрит в щель забора. Девочка стоит рядом с ним и тоже смеется. Как забавен мяч: прыг, прыг, прыг!

Вот мяч перепрыгнул через голову зазевавшегося воробья, вот он оттолкнул лежащий каштан и, наконец, попал в лужу! Когда он катится дальше, за ним остается узкий мокрый след...

Дети звонко смеются.

Малыш подтягивается на руках, держась за планки забора, болтает ногами и в восторге кричит: «Дальше, дальше!»

Медленней катится мяч. Делая большие круги, он скатывается на бетонированное шоссе.

Девочка с беспокойством оглядывается. Неужели никто не пройдет и не перебросит им обратно мяч?

Но на шоссе только воробьи, ожесточенно спорящие из-за огрызка яблока.

«Дальше, дальше!—пищит малыш.—Дальше!»

Мяч остановился посреди шоссе, потом покатился назад, к забору.

Девочка облегченно вздыхает. А малыш смеется: «Он возвращается! Он возвращается!»

Все было бы хорошо, если б в этот момент из-за угла не показался идущий на большой скорости желтый почтовый автомобиль.

«Мяч!»—со страхом вскрикнула девочка.

Малыш беззаботен. Каждый день он радуется при виде этого автомобиля. «Почтовый автомобиль!»—сообщает он во все горло. Девочка со страхом смотрит на шоссе. Автомобиль наезжает на милый старый теннисный мячик!

«Может быть, с ним ничего не случилось?»—надеется девочка, еще крепче сжимая планки забора.

«Пен-г»—словно слабый выстрел слышится с улицы.

— «Нет!»—кричит малыш. Он в ужасе. Почтовый автомобиль проехал. Теперь все ясно: уже нет милого старого теннисного мяча. Вместо него лежат две серые грязные половинки.

Малыш жалобно стонет.

Девочка с огорчением смотрит на малыша. Слезы одна за другой бегут по его щекам.

Девочка чувствует себя беспомощной. «Как я могу утешить бедняжку?—думает она.—Чем я могу помочь ему?»

«Не плачь!»—говорит девочка и гладит малыша по черным волосам. Но от этого он начинает рыдать еще сильней и еще горестней. Нет, поглаживанием по голове и ласковыми словами горю не поможешь...

Беспомощно переводит девочка взгляд с малыша на остатки мяча, с остатков мяча—на малыша. И в это время у нее возникает идея.

«Подожди»,—просит она малыша. Но он ничего не слышит.

Тогда девочка быстро убегает. Она несется мимо густого кустарника, пробегает по клумбе с вьющимися растениями так стремительно, что воспитательница и дети с изумлением смотрят на нее. Вперед! Вперед! Девочка чуть-чуть не столкнулась с тележкой Петера.

Все вперед бежит девочка! Бежит изо всех сил. Мимо красной карусели «спутник», мимо желтой «стартовой площадки», между берез, прямо к светлому дому с большими окнами.

Перепрыгивая сразу через две ступеньки, девочка взбегает по лестнице, ведущей в дом.

Увы! К несчастью, дверь прикрыта. До голубой ручки нетрудно дотянуться,—но как тяжело открывается дверь! Никогда еще она не казалась девочке такой тяжелой...

Наконец девочка стоит в большой комнате с грифельными досками и множеством картин на стенах. Но смотрит она только на одну картину, на ту, где сияет мячик, пестрый, как петух из книжки с картинками.

Щеки девочки пылают. Она подтаскивает стул, влезает на него и снимает со стены большой лист.

Так же поспешно девочка слезает со стула. Она бережно держит рисунок перед собой. Потом убегает из комнаты.

Теперь она бежит медленней, чем прежде: рисунок должен быть в полной сохранности.

И снова пробегает девочка по большой лужайке, осторожно огибает цветочные клумбы, минует густой кустарник... Она спешит к малышу, который все еще стоит у забора и плачет.

Одно мгновение девочка не знает, как ей начать. Наконец она говорит очень тихо: «Возьми это вместо мяча. Хотя это только нарисованный мячик...».

Малыш поднял голову и повернулся к девочке, к ее картине.

Неожиданная радость словно поглотила горе малыша. Снова засверкали его черные глаза. Вся боль забыта!

Как рада этому девочка! «Возьми»,—просит она его еще раз, так как малыш не решается дотронуться до драгоценного рисунка.

Наконец малыш протягивает руки к рисунку. И не успели еще его пальцы дотронуться до бумаги, снова свершается чудо: мячик, такой красивый и пестрый, спрыгивает с листа. Сн спрыгивает прямо к ногам малыша.

«Мячик! Красивый мячик!»—звонко вскрикнул малыш. Вот он схватил мяч, сунул под мышку и убежал.

Девочка ничего не понимает. Словно окаменев, стоит она, держа перед собой лист бумаги.

На бумаге большая круглая дыра, и девочка видит через нее цветы, растущие у забора...

Где же малыш? Там, на лужайке, между каруселью «спутник» и «стартовой площадкой». Он высоко подбрасывает мячик и радостно кричит: «Наш мячик вернулся!»

Девочка теперь поняла все. «Мячик вернулся!»—радостно шепчет она.

Но что это? Порыв ветра вырывает из рук девочки бумагу с дыркой, она перелетает через забор, поднимается выше и несется над улицей.

С лужайки доносятся веселые голоса детей: «Наш мячик вернулся! Наш красивый мячик!»

Девочка видит, как ребятишки, толкая друг друга, бегут со всех концов...

Покинуты карусель «спутник» и «стартовая площадка», покинуты тележка и утиные домики...

«Наш красивый мячик нашелся!»

Ослики кричат: «И-я, и-я»,—как бы желая сказать, что и они хотят играть с мячом.

Девочка, сияющая от счастья, бежит через парк на лужайку, туда, где играют дети.

Петер высоко подбрасывает мячик. Девочка ловит его и бросает длинному белобрысому мальчику.

«О-и-ииии»,—кричит мальчик, и мяч взлетает к небу, как ракета. Он сияет на солнце, словно усыпанный бриллиантами и жемчугами. И все дети встают на цыпочки, протягивая руки к этому чудеснейшему из всех мячей!

«Наш мячик вернулся!»—ликуют дети.

Птицы на высоких деревьях ликуют вместе с ними. Солнце словно отдает все свое сияние мячику. А ветер снова затаил дыхание.

Воспитательницы стоят здесь же и радуются вместе с детьми...

●

«Да, вот так все и было,—говорит воспитательница.—Вы поняли эту историю? Тогда расскажите ее другим детям».

Перевод с немецкого В. Грубе

Критический обзор

В. Шалуновский

Годы и люди

Обычно для кинообозрения берутся фильмы, объединенные какой-либо общей темой,— фильмы о молодежи, о рабочем классе, спортивные. Не вызывают возражений обзоры, скажем, группы новых комедий или экранизаций.

Но вот перед нами несколько различных, казалось бы, совершенно ничем не связанных между собой кинопроизведений. По времени действия их разделяют десятки и даже сотни лет. По месту действия — сотни и даже тысячи километров. По жанрам — пропасть, не поддающаяся точному измерению.

А уж если говорить об образах героев, то здесь вообще нет никаких сравнений: крепостник-князь, колхозный паренек, атаман молдавской вольницы, отважный разведчик партизанского отряда...

И все же объединение этих фильмов в один обзор не случайно. Нас интересуют в данном случае не столько жанровые признаки картин или общность их тематики, не столько стилистические особенности или профессиональные тонкости (анализ которых—предмет иных статей), сколько роль киноискусства как зеркала времени, способность фильма через художественные образы поведать нам о годах и людях, о событиях прошлого и настоящего, о человеческих судьбах, типичных для своей эпохи.

Лицо эпохи—это человек; характер эпохи—судьба героя.

●

Примерно столетие отделяет наше время от времени, показанного в фильме «Фатима» (сценарий и постановка С. Долидзе, оператор Д. Маргиев, художник С. Вацадзе, композиторы Б. Галаев, А. Кереселидзе, производство студии «Грузия-фильм»). Страна гор—Осетия, раскинувшаяся на северных склонах Кавказа, предстает перед нами на экране.

С первых же кадров фильма мы проникаемся верой в действительность всего происходящего, верой в реальность изображенной жизни, в характеры и поступки людей, в истинность обстановки, деталей быта и т. д. В основе сюжета лежат события и образы романтического плана. Поэма Коста Хетагурова, по которой поставлен фильм, передает острые, подчеркнуто драматические ситуации; ее герои—люди, наделенные исключительно сильными страстями, и оказываются они в положениях, не так уж часто встречающихся в жизни.

Режиссер, оператор, художник с любовью показывают природу Осетии, ее величественные горы, чудесные долины. Мы видим и развалины старинных крепостей, и горное селение, и жилища его обитателей—князя и бедного крестьянина. Особенно же ярко и всесторонне рисуют авторы фильма характеры людей, человеческие взаимоотношения.

Великолепен старый князь Алимбек в исполнении В. Тхапсаева. Сила и властность, самолюбие и честность, верность традициям, аристократическая заносчивость, сердечность—эти качества, казалось бы несовместимые, слились в нем органично, цельно.

Удачен и образ Фатимы, роль которой с большой драматической силой ведет молодая актриса Т. Кокова, отмеченная за эту работу специальной премией на втором Всесоюзном кинофестивале в Киеве. Наивность и чистоту девушки, пылкость и нежность невесты, преданность жены, муки матери, трагические страдания вдовы Т. Кокова передает правдиво и искренне. Может быть, ей не всегда хватает мастерства, чтобы раскрыть самые глубокие и сильные чувства героини. Но это, видимо, от недостатка опыта. Вообще же страшная судьба женщины-осетинки в те далекие годы, ее рабская зависимость от отца, мужа, ее беспрекословность перед обычаями и традициями, ее бесправие, бессилие что-либо изменить показаны в фильме впечатляюще и взволнованно.

Многое дает нам «Фатима» для понимания ушедшей эпохи.

В те же времена переносит зрителей и фильм «Атаман кодр», выпущенный студией «Молдова-





«ФАТИМА»

филм» (сценаристы С. Молдован и О. Павловский, режиссеры М. Калик, Б. Рыцарев, О. Улицкая, оператор В. Дербенев, художник А. Матер, композитор Д. Федов). Место действия этого фильма— Молдавия.

Отряд отважных, свободолюбивых людей скрывается в лесах. Он налетает на помещичьи усадьбы, сжигает их, наказывает жестоких и несправедливых господ. Этой стихийной вольницей предводительствует безудержно храбрый, умный атаман Тодор Тобулток. Имя Тобултока стало грозой для сильных мира сего. Простой люд видит в лесном атамане своего единственного защитника от угнетателей и деспотов.

Подвиги Тобултока и его товарищей, любовь Тобултока (артист Л. Поляков) и красавицы Юстинии (артистка И. Кмит) и составляют содержание фильма «Атаман кодр».

Картина блестяще снята. Камера в руках оператора, как говорится, живет. Порой даже кажется, что она «чувствует» настроение эпизода или сцены, улавливает тонкие эмоции героев и удивительно точно фиксирует их. Стремительные проезды вслед за мчащимися всадниками, безукоризненные по цвету и свету сцены в лесу, исполненный большого внутреннего напряжения и драматизма эпизод гибели Тобултока—лучшие по операторскому мастерству куски. Да и по накалу страстей, по динамике это наиболее сильные места фильма.

Нельзя не пожалеть, что далеко не все в картине равноценно в художественном отношении.

Куда слабее получились сцены, где рассказывается о «высшем» обществе, о помещиках и чиновниках Всякого рода пышные балы, встречи и беседы господ в тронутых театральной пылью одеждах выглядят искусственными, нарочитыми. Они подрывают веру в истинность изображаемого. Назойливая мысль: все это не «всамделишное», все это— кино,—время от времени появляется у нас при просмотре картины.

При всей исторической достоверности материала, положенного в основу произведения, фильм «Атаман кодр» в значительной степени лишь внешне характеризует эпоху и ее людей. Это скорее иллюстрация к истории, чем сама история, скорее представление на подсказанную жизнью тему, чем сама жизнь.

Иллюстрация к истории... Это хроническая болезнь в кино. Взять определенную страницу в истории страны, в истории народа и снабдить ее более или менее удачными эпизодами-иллюстрациями— дальше такого рода творческих решений не уходят многие кинематографисты. Особенно часты подобные киноиллюстрации в фильмах, посвященных истории Октябрьской революции.

В откровенно иллюстративном ключе решен и фильм «Сыновья идут дальше», созданный на Ташкентской киностудии. Этот фильм воспринимается не столько как самостоятельное, оригинальное произведение искусства, сколько как пересказ уже не раз слышанного и виденного. Объясняется это, конечно, не тем, что его авторы (сценаристы Ю. Герман и Б. Рест, режиссер З. Сабитов) были

ограничены известными историческими рамками, необходимостью отразить на экране конкретные исторические ситуации.

Ведь и на один и тот же сюжет может быть создано несколько совершенно самобытных, не похожих друг на друга произведений. Один и тот же реальный факт часто служит поводом для совершенно оригинальных работ различных художников.

Слабость фильма «Сыновья идут дальше» прежде всего в том, что в нем мало своего, самобытного, оригинального, идущего от неповторимых творческих индивидуальностей художников. Старательно начертив схему произведения и предусмотрев в этой схеме социальные, экономические, политические мотивы, характерные для Узбекистана конца XIX—начала XX века, авторы фильма не смогли облечь схему в плоть и кровь, вдохнуть в нее то неповторимо своеобразное, прекрасное, что составляет душу художественного произведения.

Если брать детали, частности, то они сами по себе правдивы, мы в них верим. Верим в реальность мест действия, ощущаем зной засушливой степи, атмосферу быта. Картины узбекского селения оператором Н. Рябовым и художниками Н. Рахимбаевым и М. Пушиным переданы хорошо. Много хорошего и в игре актеров Р. Пирмухамедова, А. Ходжаева, Х. Умарова, Г. Юхтина. От фильма же в целом нет ощущения, что это свое, новое, «вдохновеньем и мукой» рожденное слово художников о жизни, что они не могли не сказать его. Фильм почти ничего не прибавил к тому, что мы уже знаем,

...И снова на экране рассказ о борьбе. Пусть нет здесь лихих кавалерийских атак, не сверкают на солнце шашки,—напряжение, накал борьбы огромен. Столкнулись непримиримые силы. Идет борьба классов.

Западная Белоруссия. 30-е годы. Все шире и шире развертывается народное движение против профашистских правителей, за власть рабочих и крестьян. Правящая клика свирепствует, все революционное, подлинно демократическое подавляется с необыкновенной жестокостью. Тюрьмы переполнены. Борцам за свободу приходится очень трудно. Во всем—строжайшая конспирация, величайшие предосторожности.

Одна из подпольных революционных организаций, руководимых коммунистами, готовится к выступлению. Необходимо установить связь с другой подпольной организацией. Для выполнения этого ответственного задания направляется молодой коммунист Андрей Метельский. Спасаясь от погони, тяжело раненный, он попадает в имение пана Шипшинского и в бреду проговаривается—называет пароль и место явки. Вскоре с этим паролем на условленное место является человек, назвавшийся Метельским. Это—провокатор. Такова завязка фильма «Красные листья», поставленного на киностудии «Беларусьфильм» по сценарию А. Кучара и А. Кулешова режиссером В. Корш-Саблиным (оператор Ю. Фогельман, художники В. Белоусов, А. Григорьянц, композитор Н. Крюков).

Много трудностей выпадает на долю Метельского (артист Э. Павулс): погони, ранение, постоянные



«АТАМАН КОДР»



«СЫНОВЬЯ ИДУТ ДАЛЬШЕ»



«КРАСНЫЕ ЛИСТЬЯ»

преследования, тюрьма, смертный приговор. Но самое страшное испытание заключается в том, что товарищи считают его предателем. Черное дело, сделанное провокатором, бросает тень подозрения на Метельского. Человек, не щадящий жизни для общего дела, остается одиноким. Его преследует полиция, его не принимают свои. И все-таки в любых испытаниях он чувствует себя бойцом, идущим в общем строю. Ни на минуту обида или отчаяние не заставляют его сомневаться в главном деле своей жизни. Он понимает, что восстановить свое честное имя может только подвигом. И Метельский публично, в зале суда убивает провокатора, присвоившего себе его имя и выступающего под этим именем в качестве свидетеля обвинения против коммунистов. Метельского приговаривают к смерти. Но народ встает на его защиту. Огромная демонстрация движется к зданию тюрьмы, требуя отмены смертного приговора. И власти вынуждены уступить под давлением этой могучей волны народного возмущения. Метельский остается жив.

И вот это отображение силы и солидарности народной, отображение роста революционной сознательности трудящихся, переданное и в массовых сценах, и в образе героя—человека, который сохранил преданность народному делу в трагически тяжелых обстоятельствах,—и составляет сильную сторону фильма. Фильм этот мог быть еще лучше, если бы авторы сумели полностью преодолеть черты схематизма, если бы смогли отказаться от некоторых надуманных ситуаций и шаблонных приемов, к сожалению, использованных в их произведении. Из далеко не лучшей оперетты пришел в фильм пан Шипшинский, надуманны и наивны все эти скоропалительные переодевания в артистической уборной, несколько плакатны заключительные кадры. И естественно, что эти привходящие мотивы нарушают общий тон мужественного, драматичного фильма.

«Красные листья»—рассказ о многих людях, хотя в центре его стоит образ одного героя.

В центре картины студии «Беларусьфильм» «Часы остановились в полночь», поставленной Н. Фигуровским по сценарию, написанному им вместе с А. Кучаром (оператор В. Окулич, художник Е. Ганкин, композитор И. Любан),—два персонажа. Два персонажа, противопоставленных друг другу. Светлая и чистая натура, движимая самыми благородными, самыми прекрасными стремлениями—любовью к Родине, к людям, ненавистью к захватчикам, и матерый фашист, чья человеконенавистническая сущность прикрыта легким флером сентиментальности. Советская девушка, почти девочка, вчерашняя школьница—и старый сподвижник Гитлера, наместник Белоруссии. Персонажи эти не только противопоставлены—они ведут друг с другом упорную борьбу, борьбу непримиримую, жестокую. Борьбу идейную, хоть протекает она, разумеется, не в диспутах гаулейтера с девушкой из оккупированной страны. Столкнулись два мировоззрения, и действия героев—это прежде всего выражение их образа мыслей.

Девушка побеждает. Побеждает не только потому, что ей удалось уничтожить гаулейтера. Ее победа—в торжестве тех взглядов и идей, которые воспитала в ней советская действительность.

Зритель рад, что боевое задание Марина Казанич выполнила успешно, он восхищен ее смелостью, ловкостью, стойкостью, но еще более радостно видеть, как прекрасна душа девушки. Большая заслуга авторов и исполнительницы роли Марины молодой артистки Р. Гладунко в том, что они сумели глубоко раскрыть духовный мир героини. С неменьшей убедительностью вскрыта в фильме психология врага, сила разоблачения которой выигрывает от того, что артист Д. Орлов изображает фон Кауница противником опасным и опытным, наделяет его живыми характерными чертами. Фон Кауниц корректен и вежлив, умен, он трогательно привязан к жене. И все-таки это зверь. А вот еще один персонаж—кухарка в доме фон Кауница. Кажется, что трудно найти человека примитивнее и грубее ее. С добросовестностью автомата она выполняет свои обязанности да еще по собственной инициативе всячески преследует Марину, оказавшуюся у нее под началом.

Но когда она уясняет, что Марина связана с партизанами и за это ей грозит беда,—она, спасая девушку, поднимает на гитлеровца топор...

Интересный, волнующий фильм. И жаль, что не все сцены, не все образы находятся на уровне лучших эпизодов картины, на уровне игры исполнителей главных ролей. Увлечение приемами, присущими детективу, погрешности во вкусе (сцена с врачом, образ жены наместника) иной раз вдруг врываются в ткань фильма, врываются, как резкий диссонанс.

Примерно та же тема решается и в картине студии «Азербайджан-фильм» «На дальних берегах». Эта лента посвящена славным подвигам советского воина-разведчика в годы второй мировой войны. Герой фильма Мехти, или Михайло, как его называют в отряде,—не вымышленное лицо. В нем переданы многие черты биографии отважного сына азербайджанского народа Героя Советского Союза Мехти Гусейн-заде.

Сценарий фильма написан И. Касумовым и Г. Сеидбейли и поставлен режиссером Т. Таги-заде (оператор А. Атакишиев, художники К. Наджафзаде и Д. Азимов, композитор Кара Караев).

Далеко от родного Азербайджана, в оккупированном фашистами Триесте, в интернациональном партизанском отряде совершал Мехти свои замечательные подвиги. Благодаря смелым и дерзким действиям партизана-разведчика был уничтожен не один десяток фашистов, шли под откос вражеские эшелоны, взлетали на воздух склады.

Авторы сценария, режиссер и молодой актер Н. Шашик-оглы с большой любовью создают образ героя фильма. Мехти—человек беспредельной храбрости. Для него нет слова «страх». Однако он никогда не поступает безрассудно, не теряет контроля над своими поступками. Предусмотрительность, точный расчет, правильная оценка положения не раз спасали героя в трудных ситуациях.

Авторы фильма сумели передать грозную атмосферу войны, увлечь зрителя рассказом о славных, бесстрашных делах красивых и благородных людей, отважных борцов с мрачными силами фашизма.

Но надо сказать, что в фильме не все одинаково удалось. Есть в нем и слабые стороны, изъяны, идущие от худших образцов произведений приключенческого жанра. Это порой уж чересчур легкие победы положительных героев и чрезмерная наивность и глупость врагов...

Мехти Гусейн-заде воевал и погиб смертью героя на чужой земле. Волей обстоятельств он был оторван от своих соотечественников, защищавших в те годы Родину от гитлеровских полчищ. Но всегда оставался он верным сыном своего народа.

Сильное впечатление оставляет эпизод смерти героя. Враг окружил селение, где скрывается раненый Мехти. «Если вы не выдадите партизана,—говорит фашистский офицер крестьянам,—то я прикажу расстрелять каждого пятого из вас». И он готов уже выполнить свою угрозу. В этот момент появляется Мехти. «Оставьте их,—говорит он офицеру.—Я сдаюсь». Он подходит к фашистам. В сумке у него взрывчатка. И в тот момент, когда враги уже хотели схватить его, Мехти взорвал заряд. Он погиб сам, но и уничтожил многих фашистов...





«ЧАСЫ ОСТАНОВИЛИСЬ В ПОЛНОЧЬ»

Подвиг героя бессмертен, память о герое, отдавшем свою жизнь во имя торжества мира, свободы и счастья, будет жить в веках—такова главная мысль фильма «На дальних берегах».

А вот еще один рассказ об Отечественной войне.

Рита. Маленькая молчаливая девочка. Сколько ей лет? 10, может быть, 12. Но откуда такой серьезный, всепонимающий взгляд умных глаз, откуда эта осторожность и предусмотрительность, откуда.



«НА ДАЛЬНИХ БЕРЕГАХ»



«РИТА»

наконец, эта недетская решительность и самостоятельность в поступках? Слишком рано пришлось ей столкнуться с суровыми сторонами жизни, слишком рано потребовала от нее жизнь отваги и самостоятельности.

Рита, героиня фильма, названного ее именем, родилась в рыбацкой семье, на берегу Балтики. Постоянный тяжелый труд, сопряженный с опасностями и невзгодами, многочисленные испытания— все это окружало девочку с первых же лет жизни. И она росла, полюбив труд, уважая рабочего человека, готовая всегда прийти на помощь товарищу.

И вот война. Родина Риты — прекрасная Латвия—оккупирована гитлеровцами. Маленькая Рита стала солдатом. Ей выпало на долю участвовать в выполнении ответственной и опасной военной операции. Нет, Рита не носила, конечно, военной формы, у нее не было оружия, никто не давал ей боевых заданий. Но то, что она делала, было поистине боевым подвигом, достойным настоящего героя. Рита спасала от фашистов людей, которым грозила неминуемая гибель. Она вернула армии-освободительнице ее бойцов.

Авторы этого фильма (сценарист Ф. Кнорре, режиссер А. Неретнек, оператор М. Рудзитис, художник Л. Гросманис, композитор А. Скулте) с великолепным мастерством сумели передать атмосферу в стране, в городке, захваченном фашистами, но не покоренном ими, готовом в любую минуту подняться, выпрямиться и схватить за горло врага. Ощущение затаенной тревоги, постоянно грозящей опасности не оставляет нас. Но, наблюдая за людьми,—а в фильме их показано не так уж много,—за друзьями и знакомыми Риты, мы понимаем: хозяева в городке не гитлеровцы. И хотя они ходят бесконечными отрядами по улицам городка, хотя их машины с воем проносятся по дорогам страны, хотя жена гестаповца бьет латышскую девочку—свою маленькую служанку, — нам ясно, что дни «завоевателей» сочтены. И когда советские войска, громя и уничтожая врага, врываются в приморский город, подожженный отступающим противником, это воспринимается как логическое окончание всего рассказанного, как торжество правды и света. Маленькая Рита встречает бойцов Советской Армии с чистой совестью человека, который до конца выполнил свой долг гражданина и патриота.

Полностью разделяя высокую оценку, данную фильму «Рита» Г. Рошалем в статье «Молодой фильм» («Искусство кино», 1958, № 6), мы все же хотим еще раз подчеркнуть достоинства этой картины как правдивой, глубоко эмоциональной страницы в летописи жизни нашей страны, написанной талантливыми и чуткими художниками.

Картины «Мачеха» азербайджанских и «Первый экзамен» туркменских кинематографистов объединяет много общего. И та и другая рассказывают о сегодняшних днях нашей действительности, и в той и в другой главное внимание уделено детям— проблемам их воспитания, формирования характера, и в той и в другой есть большие, подлинно творческие удачи.

В «Мачехе» (сценаристы Г. Исмайлов и А. Ян, режиссер Г. Исмайлов, оператор Х. Бабаев, художники Э. Рзакулиев и М. Усейнов, композитор Т. Кулиев) интересен образ мальчика Исмаила. С блеском, с огромным темпераментом ведет эту

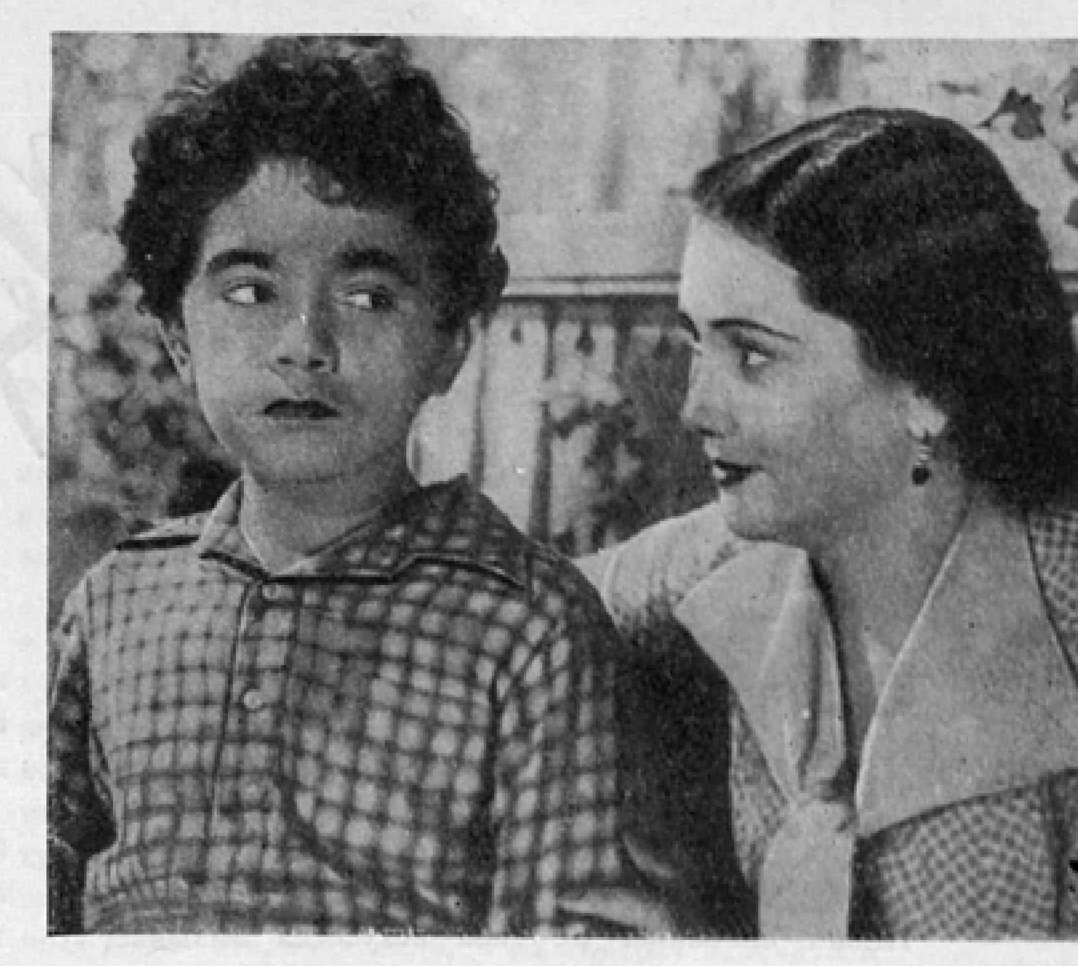
роль бакинский школьник Д. Мирзоев. Сколько искренности и непосредственности в горестных переживаниях Исмаила, когда он узнает, что отец привел в дом новую жену! Мать Исмаила умерла несколько лет назад, но он всегда помнит о ней. Каждый вечер, ложась спать, он смотрит на ее портрет. И вдруг в доме появилась мачеха. С каким вниманием прислушивается Исмаил к тетушкам и бабушкам, пытающимся как-то очернить в его глазах мачеху. Какой бурной радостью светится он весь, когда после удачи в своих делах идет он стремительной походкой по лесу, по полю, громко распевая задорную песню!

Решая серьезные и важные проблемы воспитания детей, фильм «Мачеха» является вместе с тем интересным, увлекательным повествованием о жизни азербайджанского селения, о его людях.

Нам кажется, что фильм выиграл бы, если бы авторы сумели подняться над изображенной ими семейной историей, если бы они смогли трактовать тему воспитания шире.

В фильме «Первый экзамен» (сценаристы В. Великжанин и И. Луковский, режиссеры Х. Агаханов и П. Сыров, оператор А. Карпухин, композитор А. Островский) нет, пожалуй, столь же ярких, как в «Мачехе», исполнительских удач, но он сильнее в другом отношении. Его авторы счастливо нашли верный тон повествования — свободный, легкий, окрашенный юмором, сверкающий сатирическими блестками. История талантливого мальчика из туркменского колхоза, юного художника, делающего первые шаги в большое искусство, служит поводом для того, чтобы поговорить о роли и месте искусства в жизни наших людей. Остроумно и едко высмеиваются в фильме халтурщики, базарные «живописцы», поставляющие всякого рода «лебедей» и «русалок».

Первый экзамен, с честью выдержанный героем фильма,—это преодоление соблазнов дешевого успеха, легкого заработка, это окрепшая уверенность, что искусство требует от человека всей жизни, постоянного и упорного труда, долгого и кропотливого ученья.



«МАЧЕХА»



«ПЕРВЫЙ ЭКЗАМЕН»

●

Да, действительно, с разными, бесконечно разными фильмами познакомились мы. Давно прошедший вчерашний и сегодняшний дни страны, отдельные страницы жизни народа встают перед нами.

Многие из фильмов, о которых шла речь в статье, страдают серьезными недостатками, но лучшие работы республиканских студий вселяют уверенность, что дальнейшие творческие поиски кинодраматургов, режиссеров, операторов, артистов приведут к новому качественному сдвигу в нашем киноискусстве, к новому рывку вперед.

Изучать действительность, смело смотреть правде в лицо, прославлять лучшее, передовое, прогрессивное, воспевать и утверждать красоту человека-труженика, человека-борца, силу его духа, его беспредельную любовь к Родине, к своему народу — к этому стремятся советские кинематографисты.



Острое зрение

Когда на экране возникают кадры, снятые операторами-документалистами двадцать-тридцать лет назад, зрителя невольно охватывает волнение. Не сила искусства вызывает у людей, прошедших большую и трудную школу жизни, «предательскую слезинку». Какое уж тут искусство! Примитивная съемка на старой, отвратительной пленке, никуда не годное освещение, неопытность кинооператоров... Но, как ни странно, именно эти недостатки часто делают кадры во сто крат ценнее, передают историю с убедительной достоверностью и волнуют необыкновенно.

Не только жизнь страны—твоя собственная жизнь проходит на экране, и ты, зритель, безмерно благодарен кинопублицисту тех дней, что он оказался на месте неповторимых событий, запечатлел их и донес до наших лет в неприукрашенной правде и величии.

Большое количество произведений, таким образом, пленяет кинозрителей в первую очередь своей документальностью.

Будем, однако, помнить, что святой долг мастеров документального кино — покорять зрителей и своим искусством.

Эти мысли невольно пришли на ум, когда я смотрел новую работу режиссера Романа Кармена, — фильм «Покорители моря», поставленный им по его же сценарию, написанному в соавторстве с азербайджанским писателем Имраном Касумовым.

Те же люди, что рассказали когда-то зрителям «Повесть о нефтяниках Каспия», вновь привели нас в открытое море, в необыкновенный город на стальных сваях, за сто километров от Баку, и снова свели лицом к лицу со своими героями и с их вновь появившимися знакомыми.

И таким взволнованным был новый рассказ о нефтяниках Каспия, что, казалось, мы перестали быть обыкновенными зрителями, а стали соучастниками трудового процесса добычи нефти с морского дна и — не боясь показаться приверженцем напыщенных слов, скажу — трудового подвига, какому может дивиться мир.

Возводился новый резервуарный парк,—и мы были там, мы сами бережно спускали железные листы, прожигали металл огнем паяльных ламп, торжествовали, когда черное золото заполняло резервуары...

Налетал на эстакаду жестокий шторм, валил людей с ног невиданный ветер, рушил эстакаду, и мы вместе с героями фильма ползли по трубам, и наши руки цепенели на морозе, наши пальцы обжигала огненная стужа...

Это мы вместе с молодым рабочим Фаридом, только что приехавшим к воротам «города на камнях», неумело высаживались на эстакаду, а потом в нашей руке лежала мензурка, полная только что добытой нефти, и, дрожа от волнения и восторга, мы повторяли звучащие с экрана слова:

— Вот она, горючая жидкость, не теряющая своей ценности и в наш атомный век...

Читатель понимает, что я говорю о сопереживании с героями того, что происходит на экране. Но те, кто создавал картину, переживали все это не на экране, а в жизни: вместе с нефтяниками Каспия стыли на морозе, боролись с жестоким штормовым ветром, сбивающим с ног, мокли до нитки под налетающей шквальной волной, ползли по обледенелым трубам над водной пропастью...

Для этого требовалось столь же высокое мужество, какое присуще добытчикам нефти, и мысль о мужестве и героизме авторов фильма не покидает вас ни на один миг все шестьдесят минут, пока демонстрируется картина.

И тогда вы понимаете, что кинопублицисты шли за материалом не так, как ходят за шишками в лес, чтобы разжечь свой самовар воображения,—они жили с героями, трудились вместе с ними и с ними сроднились. Только нефтяники делали свое дело, а кинодокументалисты свое...

Правда плюс мужество плюс талант определили успех картины.

С той поры как кинопублицисты приступили к работе над первой серией (в создании сценария «Повесть о нефтяниках Каспия» кроме Р. Кармена и И. Касумова участвовал также писатель И. Осипов, автор хорошей книги «Остров семи кораблей»), стало ясно, что тема эта будет продолжена. Не возвращаться к теме придется создателям этого замечательного фильма, а продолжать и продолжать, как генеральную тему своей творческой жизни.

Для авторов фильма (к ним надо причислить и блестящих операторов Д. Мамедова и С. Медынского, композитора Кара Караева и многих других товарищей) материал, с которым они столкнулись, с самого начала был и глубоко современным и в то же время историческим. Все, что было снято сегодня, уже завтра становилось легендарной историей...

В этом нет ничего парадоксального. И разве не подтверждает эту мысль предельно волнующий эпизод с буровым мастером Михаилом Каверочкиным? Только полтора года прошло со времени его гибели в жестокую штормовую ночь, а событие это смотрится как высокая патетическая история.

Вероятно, ни на одно мгновение создателей фильма не покидало чувство, что они присутствуют при рождении событий, которые будут оценены как исторические, и оценены так не потом, не через десятилетия, а по свежим следам. И авторы фильма стремились ничего не пропустить—ни сколько-нибудь значительных фактов, ни бытовых подробностей, ни даже интонаций голосов героев этой великолепной работы. Съемки, в которых мы слышим голос нефтяников в разные моменты их труда и быта, едва ли не лучшие в картине.

О синхронных записях в документальных фильмах стоило бы специально поговорить. Фильм «Покорители моря» дает для этого интересный материал.

Ничего сколько-нибудь значительного не говорят друг другу герои фильма в часы работы. Обычные житейские разговоры. Так именно и разговаривают люди. Но в малозначащих, казалось бы, словах раскрывается их характер. Вот бригадир Байрамов поучает Фарида:

— Учти, под нами глубина моря—восемнадцать метров. Это слой воды? Да! Слой воды—восемнадцать метров. Притом, что сваи забиваются на шесть метров. Понимаешь? А высота эстакады сколько? Высота эстакады восемь метров от уровня воды до верхнего уровня эстакады. Понимаешь? Всего сколько составляет? Значит, всего будет тридцать два метра. Правильно! Тридцать два метра эстакады. Вернее, стальной свай должен выдержать любую бурю, шторм, ураган. Понял? Да! Ну, ты молодец. Хватит теории, пошли работать...

Этот прелестный урок «теории» впечатляет потому, что передает все оттенки речи Байрамова, непосредственность героя, его колоритный язык, его чувство юмора.

Деловые распоряжения, скрики, просьбы, вопросы, сомнения—все это записано на пленку, и на фоне звуков моря, сигнальных свистков, скрежета металла, всего того, что сопровождает труд нефтяников, поразительно точно передает а т м о с ф е р у на строительстве города и там, где добывается нефть.

Создатели фильма были не только свидетелями и участниками событий, они были все время художниками и помнили законы искусства. Поэтому они отбирали самое важное и отметали второстепенное, они подмечали на первый взгляд несущественные детали, через которые, однако, можно раскрыть великие дела. Наконец, они знали, какую впечатляющую силу имеют к о н т р а с т ы, особенно в документальном кино, и их аппарат запечатлел не только героический труд, борьбу человека со стихией, чрезвычайное физическое напряжение людей, их мужество и отвагу—он заснял также цветочные кадки в этом городе на сваях и боксерский ринг на высоте в несколько метров над морем, книжный киоск и фруктовую палатку, столовую и вечернюю школу и даже голубей, мирно поклевывающих зерна... Не чаек, как это естественно для морского пейзажа, а именно голубей... Словом, весь наш привычный советский быт...

И здесь им верно послужил смех, тонкий, пленяющий юмор. Да и как же можно было передать правду о нашем образе жизни, если не увидеть улыбку на лицах людей?

Этот юмор сквозит и в некоторых синхронных записях, например в разговоре мастера Байрамова с новичком Фаридом и в подмигивании сварщика, выглянувшего через отверстие в железном листе строящегося резервуара, и в том, как нефтяники ловят рыбу прямо из окна квартиры и как отважных покидает мужество, когда им приходится оказаться в кресле зубного врача...

Драматическое и смешное, величественное и обыденное... Все вместе—при том условии, что выделено и подчеркнуто средствами искусства самое главное, ведущее,—и создает ощущение правды...

●

Рецензии часто кончаются словами: «Отдельные недостатки не могут заслонить...». Отдельные недостатки не могут заслонить огромных достоинств и этого фильма. И, однако, коль скоро существуют эти так называемые «отдельные недостатки», нельзя мимо них проходить.

Возможно, что я выражу очень субъективное мнение, но мне кажется, что фильм «Покорители моря» не следовало делать цветным.

Очень осторожно надо решать вопрос о том, на какой пленке снимать фильм—цветной или черно-белой.

Красота человеческих деяний, ставшая темой этой картины, красота человеческих лиц, одухотворенных героическим трудом, не нуждается в подчеркивании.

Но еще хуже, когда текст в картине играет ту же роль, что и пестрый кадр... Выспренние и часто тривиальные слова, прямолинейная восторженность по поводу того, что зритель и так видит на экране,—это есть слово, как бы снятое на ярко цветную пленку. Чего стоит, скажем, такая фраза: «Золотая россыпь огней покрывает синий бархат южной ночи»!

Как жаль, что в тексте не был сделан тот строгий отбор, какой проявили авторы при монтаже картины.

И, наконец, о драматургии фильма.

Документальное кино требует своей драматургии, сколько бы ни спорили против этого люди, утверждающие, что документальному кино сценарий противопоказан.

Драматургия этого фильма несовершенна.

После пятой части картина как будто кончается.

Мы видим огромную, во весь экран, волнующую нас надпись: «В честь XXI съезда КПСС»...

Уже звучат аплодисменты строителей нового резервуара.

Мы торжествуем вместе с ними.

А фильм, оказывается, не окончен. Больше того, начинается самая его драматическая часть.

Мы уже видели и штормы, и резкие ветры, и силу людей, покоряющих стихию...

А на экране надвигается новый шторм, наступает зима—самое суровое время для добытчиков нефти.

Мы не жалеем о том, что фильм не закончился, потому что создатели картины дают нам возможность увидеть еще более сильные сцены, чем те, которые нам уже были показаны.

Но стройность картины нарушается.

Отчего? Не потому ли, что и на этот раз документалисты не оценили все значение хорошо сделанной драматургической конструкции?

Так или иначе, упущен шанс построить картину еще сильнее, сделать ее безупречной.

Вот и сказаны слова о недостатках, которые «не могут заслонить...».

«Покорители моря» —большая удача советского кино.

Глядя этот фильм, мы еще лучше узнаем себя.

Узнают нас больше и за рубежом.

Картина будет жить долго. И никто не удивится, если через несколько лет рассказ о нефтяниках Каспия будет снова продолжен. Ведь мы живем в годы семилетки, и кто знает, как далеко в море продвинутся еще вышки и каких новых прекрасных людей родит наше неповторимое время!

И. ГОРЕЛИК

Когда оператор талантлив

На экраны вышла кинокартина «Атаман кодр» Кишиневской киностудии «Молдова-фильм». В ней рассказывается о народных мстителях, выступавших в начале прошлого столетия против феодального гнета молдавских бояр,—о мужественных и неутомимых гайдуках и их атамане Тобултоке.

Изобразительной стороне наших фильмов уделяется очень мало внимания, ее обычно не замечают. Но работу молодого оператора В. Дербенева в этом фильме не заметить нельзя.

Не так уж много живет в народе песен и сказаний о гайдуках, не так уж много уделено внимания им в исторической и художественной литературе. Создатели фильма не располагали ни музеями, ни иллюстрациями, ни иконографическими материалами о гайдуках. Живописцами Молдавии еще не создано ни одного портрета Тобултока. Нетрудно понять, насколько сложной оказалась работа над образом героя и фильмом в целом. Только на свой опыт и фантазию, свое чутье, эрудицию и профессиональную культуру должен был положиться и оператор.

Изобразительная трактовка фильма подчинена задаче раскрытия образов Тобултока и его соратников—участников острой и смелой борьбы за свободу человека.

Исходя из общего замысла фильма, В. Дербенев отказывается от уравновешенной композиции и равномерного освещения, смело использует резко вычерченную линию, острый ракурс, неожиданный обрез кадра. Резкая раскладка светотени усиливает выразительность кадра.

В сцене побега кандальников, например, драматизм доведен до высокого накала, в частности благодаря операторскому мастерству. Вся изобра-

зительная сторона эпизода построена на приглушенной тональности. Лишь временами, когда из-за туч вырывается луна, мы видим глаза кандальников, их взгляды, полные решимости. Изобразительное решение, найденное оператором, помогло раскрыть драматическое содержание этого эпизода.

Но вот к гайдукам приходит Юстиния. Неожиданное появление любимой девушки вызывает в Тобултоке прилив радости, и оператор находит здесь свой образный язык. Уже появление на экране далекой фигурки Юстинии, стоящей на клочке земли под голубыми просторами неба, создает ощущение радости, счастья.

Осознанное стремление подчинять все средства операторского мастерства художественной идее эпизода характеризует манеру В. Дербенева.

Ряд кадров в сцене свадьбы снят в мягких лирических тонах и вместе с тем создает ощущение какой-то особой, гайдукской романтики. Удались также сцена ярмарки с ее пестрой и разноликой толпой, сцена погони за Тобултоком с бешеными скачками в лесу и многие другие эпизоды.

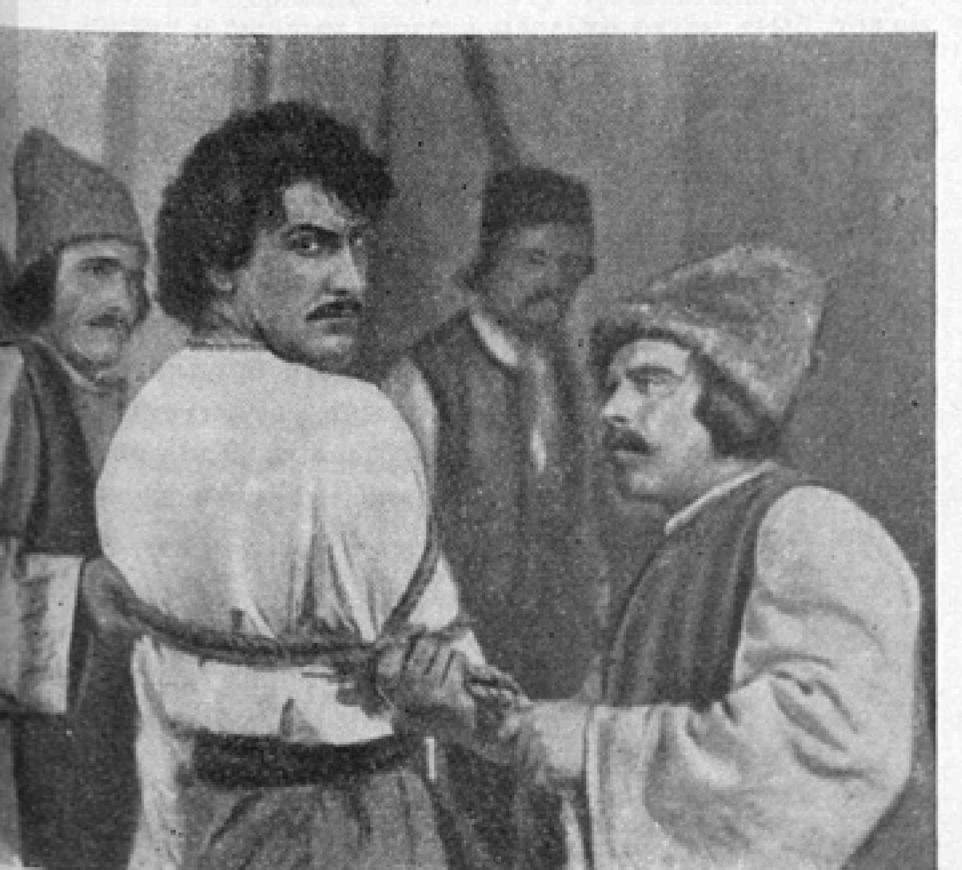
Вообще же работа оператора в фильме осложнялась тем, что сценарий изобиловал совершенно разнохарактерными эпизодами. Поэтому поиски его иногда и неудачны. Такими оказались, на наш взгляд, некоторые съемки интерьеров. Они сделаны в основном на суженной тональной гамме, которая очень обедняет изображение, лишает его живописности. Вспомним, к примеру, некоторые кадры Леликовского в сцене его объяснения с Юстинией. У Леликовского вместо лица—темное, сливающееся с фоном пятно. Такой кадр по характеру освещения не может стоять рядом, допустим, с портретом Юстинии или кадром связанного Тобултока в той же сцене.

Неудачен портрет Мырзы в сцене во дворе Леликовского. Лицо боярина грубо обрезано рамками кадра, а между тем содержание эпизода никак не диктовало оператору использование такого приема. Здесь чувствуется простое любование приемом. Подобные несколько формалистические решения есть и в некоторых других сценах. Так, чрезмерное увлечение нижней точкой зрения портит сцену свадьбы, где спокойную и поэтическую «Хору» сопровождают временами деформированные ракурсом изображения танцующих. Съемки, рассчитанные на удивление, имеются и в эпизоде погони с факелами (кадр, снятый из-под экипажа). Но, к счастью, их немного.

В целом оператор показал на экране талантливую и своеобразную по стилю работу. Этим фильмом он сказал доброе слово в пользу операторского искусства.

И. ГРЯЗНОВ

«АТАМАН КОДР»

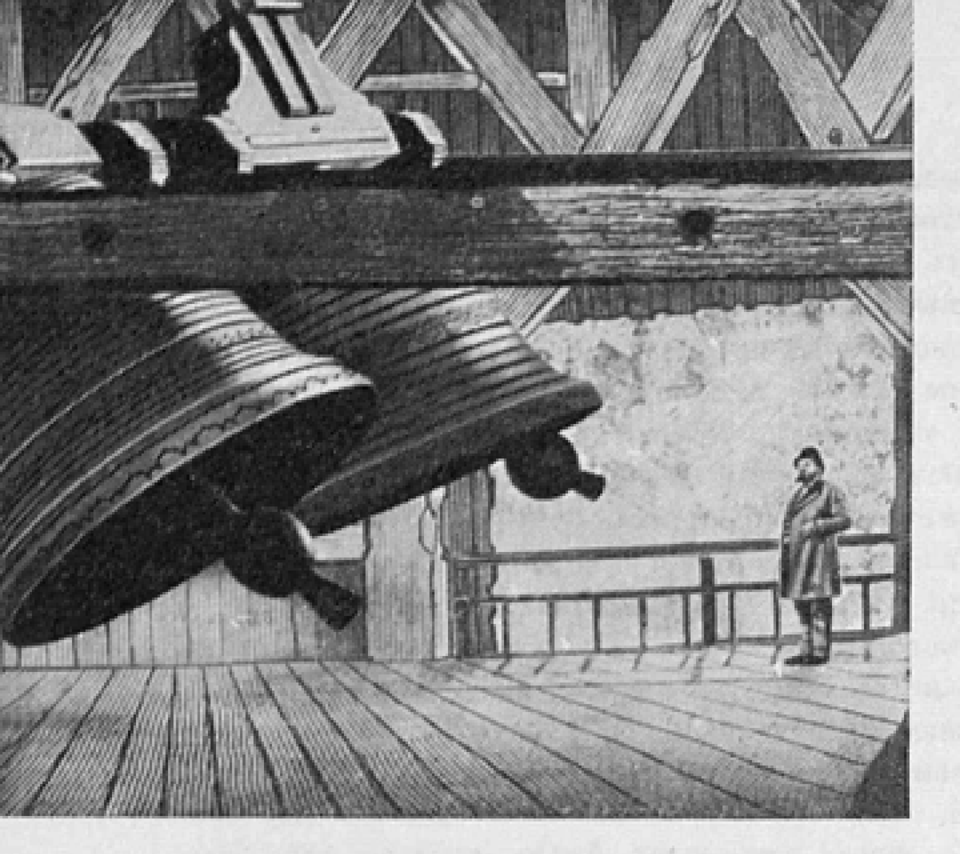


Жюль Верн, 1958

Этот фильм необычен. Создавая его, художники слили воедино шутку с глубоким и зрелым размышлением, пародийность с пафосом, сосредоточенность эксперимента с веселой игрой. Во всем этом было нечто сходное с тем, как мы думаем и говорим о своем детстве. И это естественно: ведь художники решили пересоздать знакомые с детства образы Жюля Верна. Жюльверновский мир был увиден глазами взрослого человека, живущего среди чудес «взрослого» знания и «взрослой» техники. И когда фильм «Губительное изобретение», созданный мастерами чехословацкого кино во главе с Карелом Земаном, был показан на прошлогодней Брюссельской выставке, он был справедливо оценен как значительное произведение современного искусства и получил Большую премию кинофестиваля.

Сейчас этот фильм прошел по экранам советских кинотеатров. В нашем прокате он почему-то получил другое название: «Тайна острова Бэк-Кап».

В критике более всего говорилось об удаче замечательного технического эксперимента, который определил изобразительные особенности этого фильма. Карел Земан и его сотрудники—всемирно известные мастера мультипликационного и комбинированного кино. Здесь они поставили особую задачу: сделать изображение предельно похожим на гравированный рисунок, чтобы «оживить» на экране общеизвестные иллюстрации Риу и Бенне к романам





«ГУБИТЕЛЬНОЕ ИЗОБРЕТЕНИЕ» («ТАЙНА ОСТРОВА БЭК-КАП»)

Жюля Верна. Соединив игровое кино с мультипликацией, совместив в одном кадре изображение живого актера с рисованным фоном и графически намеченной декорацией, они добились этого. Первые же кадры, сделанные в этой технике, вызывают захватывающее ощущение: знаменитые рисунки оживают! Перед зрителем вновь проходят романтический парусник и маленький сердитый локомотив, воздушный шар и корабль Робура-Завоевателя. В дальнейшем мы уже не сможем отличить прямого воспроизведения рисунков Риу и Бенне от изображения, заново созданного художниками фильма: настолько точно уловлены стиль и техника.

Даже взятый сам по себе, этот опыт мог бы составить заметное явление в сегодняшнем киноискусстве, ищущем новых изобразительных средств. Но задача Земана не ограничивалась графической стилизацией. Зритель должен был быть введен в художественный мир Жюля Верна.

Вот перед нами этот особый мир. Знакомые ситуации и мотивы. Знакомые герои: чудаковатый мудрец-ученый и благородный смелый инженер, таинственный злодей и просоленный «морской волк». Мы видим в них черты то Аронакса, то Робура, то Гарри Киллера... Вот традиционная героиня—нежная, храбрая и в то же время несколько бесплотная... Земан ничуть не пытается сделать эти образы более сложными, они так и остаются жюльверновски-условной ожившей гравюрой. Как уже говорилось, все это увидено глазами современного читателя. Отсюда—откровенная юмористичность, приближающая фильм к своего рода высокой пародии.

Юмор создателей фильма чувствуется и в том, как блистательно легко герой преодолевает препятствия, и в том, как обыгран «пиратский колорит», и в той напускной серьезности, с какой временами звучит прелестная музыка Зденека Лишки. Когда же дело доходит до жюльверновского изображения чудес техники—тут комизм становится уже безудержным. Стоит вспомнить великолепную сцену с демонстрацией «кинохроники» и пожаром стробоскопа или стрекочущие подводные велосипеды, или—в напряженнейший момент фильма—смешной пистолет-пулемет, заводимый часовым ключиком...

Все это предметы «жюльверновского будущего», то есть будущего, каким представлял его великий фантаст. Сейчас «паровой дом» или корабль Робура, разумеется, выглядели бы комично. Но это как раз потому, что идея этих «чудес» нашла совершенно реальное воплощение.

Для нас условность образов Жюля Верна лишь оттеняет значительность и остроту его мысли. Мчащееся вперед человеческое знание о мире претворялось в его романах в живое, согретое чувством представление. «20 000 лье под водой»... «В 80 дней вокруг света»... «Путешествие к центру Земли»... В этих названиях—не просто пафос преодоления пространства. Жюль Верн как бы говорит: земной шар, когда-то таинственный и необъятный, теперь может быть легко охвачен глазом, мыслью и руками человека...

...Но пусть это будут руки созидателя!—так завершается эта мысль в романе «Флаг родины», мотивы которого легли в основу нового фильма.

Изобретение большого ученого попадает в руки шайки авантюристов, которые стремятся употребить его на создание разрушительного оружия. Земан не осовременивает этот сюжет, не стремится подробно изобразить трагедию ученого. Напоминание Жюля Верна об ответственности науки звучит и без того современно.

Конфликт разрешен в фильме не менее стремительно и легко, чем в романе. Даже, пожалуй, подчеркнуто легко. Конечно, можно увидеть в этом не лишенную горечи усмешку человека XX столетия, который знает, что проблема решается в миллион раз сложней и мучительней, чем мог представлять себе Жюль Верн. Но главное в фильме не это, а глубокая оптимистическая убежденность. Этой убежденностью рождены самые прекрасные кадры в фильме Карела Земана.

...Маленький воздушный шар с письмом, предупреждающим об опасности, достиг материка. Люди увидели шар сразу же, к нему в едином порыве простерлись десятки и сотни рук. И вот спустя какие-то мгновения сигнал о грозящей беде разносится телеграфом по всему свету. Иначе не может быть: люди должны услышать этот сигнал, случайности здесь исключены! И шарик, принесший эту весть, снова летит: над морями и над городами, мимо величественных строений... Кажется, что само лицо планеты встает перед нами. А шарик все продолжает лететь—словно мысль, объединяющая людей для борьбы, для жизни...

Л. КОЗЛОВ

Призыв к честности

У фильма студии ДЕФА «Вот как это было» (немецкое его название позаимствовано из библии: «Обманутые до последнего дня», то есть до дня страшного суда) кроме самого широкого круга зрителей есть еще и более узкий конкретный адрес. Картина прямо адресована к тем слоям немецкого народа, которые в свое время по-филистерски послушно держали стремянку фашистскому вору, а потом оправдывались перед собственной совестью тем, что они, мол, ничего не знали, не ведали, что творят. По духу своему эта картина, созданная кинематографистами ГДР, противостоит некоторым западногерманским фильмам, проникнутым милитаристскими настроениями и пытающимся прямо или косвенно оправдать преступления нацизма.

Новый фильм поставлен по произведению Франца Фюманна «Товарищи» и согласно классической традиции немецкой новеллы решен на двух резких сюжетных поворотах.

Первый такой поворот, казалось бы, построен на случайности. В германском полку на советской границе в июне 1941 года трем друзьям-солдатам по пути в кабачок вздумалось пострелять в поднявшуюся с земли птицу, и они случайно... убили Ангелику, дочь своего командира. Чтобы скрыть свою вину, солдаты бросают труп девушки в болото.

Теперь авторы фильма прибегают ко второму сюжетному повороту. Эсэсовский генерал, отец одного из трех друзей, узнав от сына о преступлении, раскопал труп, привез в часть и, по ночной тревоге подняв солдат, с упоением подогревает самые зверские инстинкты, живописуя мнимое «злодеяние красных». В первой же оккупированной деревушке устраивается массовая казнь ни в чем не повинных женщин и детей.

А трое друзей молчат. Пропагандистский трюк эсэсовского генерала шит белыми нитками. Разоблачить его не столь уж сложно. Но все окружающие лишь стыдливо отводят в сторону глаза, считая, что они ни при чем.

Так из «обманутых жертв в серых мундирах» они вольно или невольно стали соучастниками провокации. Теперь-то их уж никак не назовешь «обманутыми». Но они молчат и своим молчанием помогают фашизму.

Франц Фюманн, автор литературного первоисточника,—поэт либерально-демократических убеждений. Его стихи богаты символикой, красивы, но их гуманизм кажется иногда несколько абстрактным. Так же решена Фюманном и его прозаическая новелла «Товарищи». Скорбным поэтическим лейтмотивом проходил через нее символический образ гибнущей прекрасной птицы. «И вдруг вылетела почти из-под самых ног у испуганно отскочивших солдат чудесная птица. Птица была похожа на цаплю, ее оперение отливало суровой гравированной чернью, а грудь была отмечена красным ромбом. Птица быстро проплыла по воздуху, ввинтилась в высоту и остановилась там, ударяя крыльями,—тревожный черный знак в кристальном небе». Солдаты убили птицу; и, сливаясь с поэтическим языком новеллы, образ этой птицы, оказавшейся последним экземпляром редкой породы черной цапли, превращался как бы в символ гибели всего красивого, радостного, человечного.

В фильме поэтическая символика опущена. Картина жестче. Центр тяжести сценарного решения (автор—Курт Бортфельдт) был перенесен на создание атмосферы действия, которая почти отсутствовала в первоисточнике. Благодаря этому и сами образы трех друзей-солдат стали четче, социально определеннее.

Три образа-типа созданы в фильме. Сын эсэсовца Жозеф—из тех, кто создавал «обман». Второй солдат Карл—его соучастник. Он субъективно считал себя стоящим в стороне, но объективно верой и прав-





«ВОТ КАК ЭТО БЫЛО»

дой служил фашизму. Младший—Томас— из тех, кто пробовал протестовать, но столь робко, что их легко уничтожали или просто затыкали им рот.

Молодой режиссер Курт Юнг-Альсен добился от ведущих актеров большой достоверности игры. Жозеф (артист Вольфганг Килинг) сначала даже чем-то приятен, симпатичен. Но первое испытание совести—и куда девается прежняя привлекательность! Перед нами—типичный фашистский молодчик. Этот юнец считает себя интеллигентом. Но интеллигентность нужна ему лишь для того, чтобы, ссылаясь на ницшеанскую премудрость, обосновать свое «моральное право» убивать, издеваться над людьми.

Карл (артист Рудольф Ульрих) после «эффектного хода» эсэсовского генерала уже не так рьяно подпевает во всем Жозефу. Но себя он не собирается винить. Потомственный ландскнехт, он привык относить свои преступления на чужой счет. Когда его отец расстреливал спартаковцев, ведь он тоже не винил себя: действовал по приказу, и все тут.

Томас (артист Ганс Иоахим Мартенс)—нервный, впечатлительный—внутренне возмущен подлостью фашизма. Его нервы не выдерживают бесчеловечности, но единственное, на что он может решиться,—это попытка к бегству. Возможно, что образ Томаса отчасти автобиографичен. Самому Францу Фюманну было двадцать лет, когда в 1942 году молодой поэт, попавший в ту пору под влияние нацистов, очутился на советско-германском фронте. Война и плен переменили мировоззрение Фюманна. И теперь в своих стихах (за поэму «Поездка в Сталинград» он был удостоен премии Генриха Манна), в новеллах и публицистике, в своей деятельности в правлении национально-демократической партии—он один из активных строителей новой жизни.

Четвертый герой фильма—Ангелика. Ее несколько сентиментальный образ создает артистка Рената Кюстер. В таком же сентиментальном ключе выведен ее отец—седовласый «добрый» военный (артист Вальтер Зюссенгут)—фигура социально расплывчатая и, на наш взгляд, ненужная в таком фильме.

В целом картина выдержана в лучших традициях нового немецкого кино. Удивительно точна композиция каждого кадра. Для характеристики атмосферы действия органично введены хроникальные кадры. Картина отлично снята оператором Вальтером Фэдмаром. Композитора нет. Музыкальное оформление фильма составляют лишь две подлинные солдатские песни. А все остальное—диалог и блестяще записанные звукооператором Губертом Кублером шумы.

... Идет по дороге мотоциклетная колонна. Мотоколяска с тремя друзьями-солдатами останавливается. Томас пытается бежать, но падает, сраженный пулей своего «друга» Жозефа. А второй «друг» Карл остается в стороне. Коляска набирает скорость, догоняя остальных. Дорога уходит во мглу... Картина говорит о недавнем прошлом, но она заставляет думать о будущем. Она борется против тех, кто хотел бы оправдать и повторить преступления фашизма,—а такие люди есть в реваншистских кругах Западной Германии. Она призывает к честности и моральной чистоте. И в этом—ее неоспоримая ценность.

А. БАЙГУШЕВ



Борис Чирков

Воспоминания о роли

Не знаю, есть ли более трудная и сложная задача для работника искусств, чем попытка правдиво и точно рассказать о том, как на самом деле создавалась им новая книга или сочинялась музыка, или как была сыграна новая роль.

Все, что написано по этому поводу,—это воспоминания о работе, это рассказ, в котором фантазия автора занимает нисколько не меньшее место, чем действительность. Это рассказ, в котором слабая и неверная наша память распоряжается фактами так, как ее направляют наши эмоции или наше сознание.

Я убежден, что все сочинения на тему «как я работал», «моя новая роль», «как создавалась музыка»—это не документальные свидетельства, а фантастические повести, в основе которых лежат подлинные события.

Впрочем, говорю я это не для того, чтобы упрекнуть авторов этих высказываний в неискренности, в сознательном обмане людей, а потому, что сама природа творческого процесса такова, что не дает возможности точно зафиксировать его ни в памяти, ни на бумаге.

Когда и как создается произведение искусства? Как говорили прежде — в минуты вдохновения, охватывавшего художника.

Вдохновение означало тогда этакий полумистический полет чувств и мыслей творца, внезапную прозорливость, приходящую откуда-то свыше, появлявшуюся вдруг необыкновенную утонченность человеческих способностей и их мощную творческую, созидательную деятельность. Вдохновение—оно «нисходило» на человека, оно «накатывало» на него, как внезапный припадок на больного падучей болезнью. Этот таинственный, не поддающийся ни учету, ни анализу процесс и был будто бы главной силой художника, был основным свойством, отличающим его от человека обычного, прозаического.

Теперь, когда покров таинственности снят с вдохновения, мы понимаем его не как божественную, сверхъестественную силу, а как

реальное сосредоточение всех духовных сил человека, направленных на выполнение определенной творческой задачи. Теперь мы все видим, что вдохновение можно приучить и приручить. Вдохновение можно тренировать, вдохновение можно вызывать по желанию художника. Для этого нужны постоянный и настойчивый труд, сосредоточенное внимание и ясная цель.

Брюсов сказал об этом очень верно:

> Вперед, мечта, мой верный вол!
> Неволей, если не охотой!
> Я близ тебя, мой кнут тяжел,
> Я сам тружусь, и ты работай!

Постоянный и настойчивый труд художника приучает вдохновение приходить к нему регулярно, постоянно, а не случайно. И мы понимаем вдохновение как концентрацию внимания человека на выполнении какого-то определенного дела. Вдохновение исключает рассеянность, разбросанность человека и означает необыкновенную его целеустремленность. Вдохновение—значит, изоляция ото всех раздражителей, кроме одного.

Два одинаково одаренных человека одну и ту же работу могут выполнить с различной степенью успешности, в зависимости от умения сосредоточиться на своем труде.

Эта способность сосредоточиваться и направлять все свои силы на выполнение поставленной перед собой задачи—это и есть вдохновение, это и есть творческое состояние художника в момент его работы над произведением искусства.

Чем больше, чем настойчивее, чем регулярнее трудится художник, тем легче собирать ему свое внимание, тем легче приводить в боевую готовность свои силы, тем выше степень его сосредоточенности, тем полнее проявление его духовного мира, тем значительнее его достижения в искусстве.

Но чем больше сосредоточенность художника в процессе работы, тем меньше его контроль над своими собственными ощущениями. Чем тоньше и деятельнее работает его интуиция, отдавая творчеству весь запас накопленных жизненных впечатлений, тем меньше следит художник в это время за своими личными переживаниями. В это время художник, забывая о себе самом, как бы растворяется в своем произведении, живя жизнью героя, пытаясь мыслить его мыслями, чувствовать его чувствами, вкладывая в свое произведение все свои духовные силы. У него нет времени, нет возможности наблюдать за самим собой со стороны, следить за своими действиями, фиксировать свои переживания, и поэтому рассказ о том, «как я работал над своим новым произведением»,—это только новая повесть, сочиненная автором, это только догадка о том, как я вел себя в то время, когда все мои помыслы и чувства были отданы на сторону, напрокат какому-то другому человеку.

Особенно трудно контролировать себя актеру—ведь не только духовный мир должен он перестроить, изображая нового своего героя; он часто должен при этом даже изменять физическую свою природу...

Ну что же, значит, никогда не сможем мы до конца раскрыть процесс актерского творчества? Значит, наш опыт никого и ничему не сможет научить? Человек, который раскрывает самые тонкие и сложные загадки мироздания, когда-нибудь сумеет до конца познать и самого себя, только найдет для этого пути, основанные не на одних лишь впечатлениях и воспоминаниях, а воспользуется методом, дающим наблюдателю объективные данные о человеческой психике.

А пока будем пробовать—пусть понемногу, пусть частично—исследовать творческий процесс, который теперь, при всем несовершенстве наших приемов, может быть подвергнут изучению хотя бы в той части, которая относится к подготовительной работе художника, к созреванию замысла произведения, к составлению его плана, к примерке и проверке его построения. В этой части труда художника участвует главным образом его интеллект; и чувственная сторона человеческой натуры не мешает ему самому следить за тем, как постепенно вырисовывается в его мозгу проект будущего произведения.

Очевидно, что у представителей различных родов искусства эта начальная стадия проходит по-своему не только в силу их индивидуальных особенностей, а и в зависимости от специфики каждого искусства.

С чего же начинает свою творческую работу актер, принимаясь за новую роль? Каждый актер, вероятно, по-своему ответит на этот вопрос.

Искусство потому и искусство, что в нем решающую роль играет личность художника, его собственное восприятие мира и присущая только ему индивидуальная манера отражения этого мира. И поэтому глубоко различны приемы творческой работы художников—у каждого свой путь, который обеспечивает

ему наиболее полное проявление своего внутреннего мира. Каждый художник устанавливает свои правила в творческом процессе; те, которые удобны и нужны ему, могут быть отвергнуты его коллегами, как неправильные или недостаточные для них.

Для меня ключом к решению нового образа всегда является первое знакомство со сценарием или пьесой. Первое, непредвзятое впечатление от них—вот что направляет меня в дальнейшем. В жизни первая встреча с новым знакомым часто определяет вашу будущую симпатию или неприязнь к нему, точно так же и первое свидание с вашим будущим героем открывает его вам таким, каким он, по замыслу автора, должен предстать перед будущими зрителями. Потом, по мере углубления в работу, образ уточнится, станет многограннее, содержательнее, поведение человека будет обосновано его характером, характер будет объяснен теми или иными причинами, но отношение к герою с моей стороны уже не изменится. Он будет жить таким, каким я его увидел, понял и почувствовал при первой встрече.

Я убежден, что это правильно: ведь и зритель будет судить о нем с первой, а в большинстве случаев и единственной встречи. Первое мое знакомство с будущим героем оставляет во мне такое же впечатление, какое он должен производить на будущих зрителей.

Актер и режиссер могут прочесть пьесу удачно и неудачно, глубоко вникая в нее или восприняв ее поверхностно, но, как бы там ни было, это первое прочтение всегда оставляет свой четкий след на будущем фильме или спектакле.

Как прочел я впервые сценарий картины «Киевлянка», что тронуло и увлекло меня в нем? Каким впервые представился мне Яков Середа, человек, чьим двойником должен был я стать вскоре, тот, чьи чувства и мысли должен был я вобрать в себя и сделать их своими, чью судьбу должен был я пережить, как свою собственную?

Конечно, я оценил интересный замысел сценариста—на судьбе одной рабочей семьи показать судьбу всей нашей страны за четыре десятилетия ее существования. Но я не мог не пожалеть, что эта большая задача была выполнена в форме, далеко отстающей от самого замысла.

Сорок лет жизни народа, да еще такой неспокойной жизни, полной борьбы и трудов, потрясений и революционных сдвигов, конечно, требуют показа в фильме многих событий и введения в действие многих персонажей. Ограниченное тремя часами, это повествование на экране невольно будет отрывистым, рваным, родственным хронике. А ведь в задачу автора входило раскрыть и внутренний мир его героев, показать, как меняется со временем духовный облик взрослых людей, как растут и формируются характеры юношей и девушек, только еще входящих в жизнь. Нужно было показать и события личной жизни выведенных в сценарии персонажей, хотя бы важнейшие.

Я вовсе не хочу сказать, что невозможно решить эту задачу в форме драмы, но мы-то, участники будущего фильма «Киевлянка»,* имели дело с драматургией, толкавшей нас на создание фильма-хроники. Поэтому первой и важнейшей заботой постановочного коллектива было отыскать тот стержень в будущей картине, на который можно было бы нанизать все события сценария, чтобы отдельные его эпизоды и сцены не превратились в разрозненные иллюстрации к истории нашего времени, а слились бы в единую, цельную, увлекательную картину жизни близких и интересных нам людей. Из всей массы происшествий, изложенных в сценарии, нужно было отобрать, подчеркнуть и вывести на первый план те, которые приковали бы к себе внимание зрителей и заставили бы их с неослабным интересом и сочувствием воспринимать все течение картины, воспринимать идеи, вложенные в нее автором.

Единственно возможным для этого средством было поставить в центре фильма семью арсенальского рабочего Якова Середы. Ее судьба, перемены в ее существовании—вот что могло заинтересовать зрителей, сцементировать всю картину и сделать хронику повестью.

Я, будущий Яков Середа, глава этой рабочей семьи, при первом же знакомстве со своей будущей биографией увидел и всю сложность новой роли и ее ответственность. И призадумался и порадовался тому, что работа моя будет трудной, но зато увлекательной.

Труды и дни рабочего люда нашей страны должны были быть отражены в фильме. Правду сказать, не часто выходят на экран картины, посвященные жизни и деятельности

* Производство Киевской студии имени А. Довженко. Режиссер Т. Левчук, автор сценария И. Луковский.

этой ведущей и передовой части нашего общества. Почему уж так получается—не знаю, но в герои кинопроизведения рабочие попадают очень и очень редко. Вина за это целиком ложится на творческих работников кинематографии.

Конечно, выразительнее выглядят на экране купальщики на пляжах Черного моря, чем металлурги в цехах своего завода. Проще и легче скомпоновать фабулу вокруг похождений бандита или диверсанта, чем рассказать историю трудовой жизни рабочего человека: тут ведь меньше эффектов театральных, хотя и гораздо больше смысла. А вот наш-то сценарий как раз и разрабатывал эту важнейшую тему, она-то и привлекла к себе творческий коллектив и заставила примириться со многими недочетами драматургического материала.

Итак, сценарий прочитан, настала пора напряженной работы над будущим фильмом. После первого знакомства, первых раздумий над тем, что написал драматург, сценарий читается и второй, и третий раз, и еще много-много раз. К концу работы он выучен чуть ли не на зубок, он уже знаком тебе, как твоя собственная биография. Он обдуман всесторонне, не раз разложен по частям и собран в уме заново. Иногда вступая в спор с драматургом, иногда дополняя или сокращая его сочинение, наконец-то увидел актер, что жизнь человека, которого он должен показать зрителям, сложилась в цельную, стройную, правдивую историю.

Теперь уже Яков Середа долго не расстанется со мной. Теперь будет он жить рядом со мной и во мне. Жить и расти. Временами станет он, как мне кажется, покидать меня, но вдруг неожиданно будет возвращаться, то во сне, то совсем невзначай, нежданно и в самое иногда неподходящее время. И я понимаю, что никуда и не уходил он от меня, а только затаивался, задумавшись над чем-то. Теперь-то уж мы с ним не расстанемся до самого последнего кадра картины, до самой последней съемки. И только завершив свой совместный труд, разойдемся по разным дорогам, и тогда у каждого из нас, двойников, начнется своя собственная, самостоятельная жизнь. Я опять вернусь к своим занятиям, в свою квартиру у Красных ворот, а Яков Середа уже в качестве кинообраза отправится путешествовать по городам и селам моей страны, а может быть, и за рубежи Родины... И кто его знает, где и когда вновь увидимся мы с ним и когда угомонится этот беспокойный человек и устроится отдыхать, забравшись на полки какого-нибудь фильмохранилища.

Простите, дорогие читатели, мое отступление от темы. Но труд, в который вы вкладываете частицу самого себя, невольно связывает вас с произведением вашего ума и сердца, и при воспоминании о нем невольно овладевает вами лирическое настроение.

Как же окончательно сложился у меня в голове замысел фильма? Каким открылся мне мой будущий герой Яков Середа, каким представил я себе его жизненный путь, отображенный в сценарии? Что показалось мне основным, главным в характере этого человека? Чем он живет? Что ведет его в жизни? Куда он стремится, чего хочет, во что верит, чего добивается?

Кроме того, я должен был решить вопрос о стиле, о манере моей работы, о том, как же я, актер, должен играть свою роль, как должен изображать своего Якова Середу, чтобы моя трактовка образа и мое изображение этого человека помогли бы преодолеть или хотя бы смягчить основные недочеты сценария, помогли бы перевести все сцены Середы из плана сухой хроники в план художественного повествования. Ведь хроникальность сценария, то есть большое количество происшествий и действующих лиц, без раскрытия душевного мира этих людей и без широкой характеристики событий,—это-то и есть главная трудность при создании фильма. И если постановочная группа не приложит усилий к тому, чтобы преодолеть этот недостаток, то в результате получится картина, в которой зрители будут только лишь информированы о событиях, но не смогут заглянуть в душу выведенных перед ними людей, увидеть и понять их переживания. Зрители не будут увлечены их судьбою, а стало быть, фильм будет лишен главного—он не будет воздействовать на чувства зрителей, не будет их воспитывать примером своих героев. А велика ли цена такому художественному произведению?

Где же выход из этого положения? Только в том, чтобы интерпретаторы сценария нашли форму изложения, при которой все многочисленные эпизоды сценария превратились бы в маленькие рассказы, новеллы, законченные, имеющие начало, развитие и конец, но объединенные одной мыслью, одной авторской идеей. Конечно, в результате нам не удастся создать ни повести, ни романа, но все же картина наша будет не отчетом о происшествиях, а сборником рассказов

одного автора, написанных на одну тему. А в каждом рассказе кроме изображения поступков действующих лиц всякий раз будет раскрываться и какая-нибудь сторона их духовного мира.

И вот, к примеру, я представил себе, что если выбрать из сценария будущего фильма ряд начальных эпизодов-рассказов о судьбе Якова Середы, если придумать каждому из них заглавие, которое раскрывало бы смысл этого рассказа, то перечень их выглядел бы примерно так: «Моя хата с краю...», «Один с сошкой, а семеро с ложкой», «Зверя бьют—поры ждут», «По делам вору и мука»...

Следуя один за другим, эти рассказы будут показывать зрителям путь духовного развития Якова, покажут, как меняется его сознание, как расширяется круг его интересов, как из одиночки он становится членом коллектива, как просыпается в нем ощущение единства со своим классом.

Все эти рассуждения о новой картине и новой роли уже казались мне верными и убедительными, но следовало сделать из них выводы относительно манеры актерского исполнения в этом фильме. Для того чтобы в короткое, сжатое время, выделенное на каждую сценку кинокартины, успеть сыграть все, что нужно и для изложения действия и для показа душевных переживаний героев, манера актерского исполнения должна была стать особой—лаконичной, точной. Играть роль следовало в энергичном темпе.

А ведь в большинстве своем мы, советские актеры, ученики и приверженцы театральной психологической школы, привыкли играть не спеша, «наживая» внутреннее состояние, постепенно подготавливая психологические переходы от одного куска внутреннего действия к другому. На этот раз я должен действовать, думать и чувствовать за своего героя легче, быстрее, подгоняя себя и свой психический аппарат к характеру киноповествования. Это вовсе не значит, что все персонажи фильма должны стать бойкими и расторопными, нет, характеры их останутся такими, какими наградил их автор. Но только медлительность или нерешительность некоторых из них должна быть выражена актерами в более подвижном, чем обычно, темпе и ритме.

Все больше и больше конкретизируя актерские задачи в будущем фильме, все ближе и ближе подбирался я к своему участку работы, все яснее начинал я понимать значение и место моего героя в картине. Теперь мне следовало разобраться в характере того человека, с которым мне предстояло познакомить зрителей, чьей судьбой я должен был их заинтересовать, преподать им некий урок. Следовало научить их на примере Якова Середы, заронить в их сознание мысли о жизни тех людей, чьим представителем является Яков Середа, зажечь в их сердцах сочувствие к этому человеку и, наконец, помочь сделать какие-то выводы для себя, для собственной своей жизни.

В уроке зрителю и заключается, мне кажется, смысл актерского творчества. Только такие уроки должны быть увлекательными, волнующими, заставляющими воспринимать их не только разумом, а и чувствами, и даже в первую очередь именно чувствами. Поэтому-то уроки искусства так глубоко входят в память, часто заставляют зрителей подражать полюбившимся им героям, заставляют их задумываться над судьбой персонажей, созданных художниками, заставляют их сравнивать себя, свой характер, свое поведение с тем, как ведет себя, как живет человек, выдуманный автором художественного произведения. И эти-то сравнения, эта работа мыслей и чувств наших зрителей—и есть та цель, которую ставит перед собой наше искусство. В этом и заключается та помощь, которую оказывает искусство людям в их жизни.

Но что же должен был рассказать людям мой новый герой—Яков Середа? Что должны зрители понять, познакомившись с его судьбой, чему должен он научить их своим примером?

Я принялся разбираться в его судьбе, в его характере, в его стремлениях. Я должен был стать двойником этого человека, и мне нужно было изучить его досконально, узнать его так, как только он сам знал себя.

В сценарии, как и во всяком драматическом произведении, не может быть ничего случайного. Каждое действующее лицо выведено автором с определенной целью. Каждый поступок любого персонажа обусловлен его характером, его желаниями, обстоятельствами его жизни.

Для чего же создан автором образ Якова Середы? Что это за человек? Какова его жизненная дорога? К чему он стремится? Каков его характер? Что происходит с ним на том отрезке времени, который отображен в сценарии?

История нашего государства неразрывно связана с историей труда и борьбы нашего

рабочего класса. Все самые значительные события жизни нашей страны неизменно отражаются на судьбе рабочего класса, так как он является самой активной и передовой частью народа. И потому, желая показать путь, пройденный советскими людьми за все сорок лет существования нового общества, невозможно было сделать это, не поставив в центре произведения представителей рабочего класса. И потому-то Яков Середа, как типическая фигура рабочего, должен был, и по мысли автора сценария и по трактовке его авторами фильма, стать тем персонажем, который воплощает главную идею кинокартины.

Рабочий знаменитого киевского завода «Арсенал», Яков Середа впервые предстает перед нами в сценарии человеком уже не молодым, обремененным большой семьей, отягощенным тревогой и заботами о нуждах своего многочисленного потомства. Это человек с определившимся уже характером, с установившимися взглядами, с выработавшимися в нем защитными рефлексами против тех житейских невзгод, которыми, очевидно, были полны годы его юности и молодости.

До начала работы над фильмом нас было двое: один—Яков Середа—жил пока лишь на страницах сценария, а другой—Борис Чирков—существовал в реальной жизни. Но как только начались съемки, как только страницы сценария стали переноситься на полотно экрана, тут сразу же мы, двое разных людей, два разных характера, вымысел и действительность, должны были объединиться для того, чтобы получился один новый человек, существующий в условной реальности экрана кинотеатра. Для объединения, слияния со второй половиной моего будущего существа мне нужно было мысленно представить себе весь жизненный путь моего двойника. В своем воображении я должен много-много раз пройти по этому пути, чтобы он стал мне знакомым, привычным, таким, как будто бы я не только вообразил, а действительно прожил его. Чтобы мысли, чувства, радости и огорчения, желания и надежды моего героя стали бы мне не только понятны, а и близки, чтобы я приучил себя к ним, чтобы они уже рефлекторно вызывали во мне волнение и желание действовать как подлинный Яков Середа.

Значит, сначала мне следовало нафантазировать себе эти отсутствующие в сценарии годы жизни моего героя. В этой части мое воображение было свободно, я мог придумать любую биографию моему персонажу, лишь бы мои домыслы объяснили склад характера и поведение его в тот момент, когда он впервые предстает перед зрителями.

И вот какую молодость я выдумал Якову. По моему убеждению, он должен был прийти на завод из деревни. Сын бедняка-крестьянина не мог прокормиться на крошечном клочке земли, принадлежавшем его семье. Уйти из дома его заставила, вероятно, еще и надежда на то, что своим заработком на стороне он сможет помогать родным, остающимся на своем наделе.

Молодой крестьянский парень из маленькой деревни приезжает в большой город. Единственный багаж, который привез он с собой,—надежды на то, что здесь он сможет трудиться и жить. Но зато приехал он вооруженный энергией молодости и твердыми житейскими установками старой крестьянской философии—«своя рубашка ближе к телу», «знай сверчок свой шесток» и еще длинным рядом таких же правил-афоризмов. Сын крестьянина, хотя и бедняка, верит лишь тому, что человек может добыть себе долю сам, в одиночку сражаясь за свои личные цели с этим жестоким и жадным миром. Человек в мире одинок, вместе с ним только его семья. Стало быть, и жить он должен только интересами своей семьи, заботиться должен только о членах своей семьи.

Таким и принял к себе нового рабочего знаменитый на всю Россию киевский завод «Арсенал», известный революционными традициями, завод, рабочий коллектив которого уже глубоко осознал классовое единство с рабочим людом всей страны и полон желания бороться за свои права и интересы с государственным строем царской России.

Яков Середа пришел на завод настороженный, боязливый, со своей индивидуалистической житейской философией—сырой материал, из которого только после долгой и настойчивой обработки мог выйти настоящий член рабочего коллектива. И завод принялся его воспитывать, и сама жизнь начала бить и учить его.

Не напрасны были эти уроки. Менялся человек, менялся год от году, позабыв о деревне, привязался к заводу. Узкий круг его семьи раздался, и в него вошли новые люди—друзья, пусть пока еще немногочисленные. Но человеческая психология—самый твердый и стойкий из всех существующих сплавов, переделать и изменить ее если и удается, то

только медленно, с большими усилиями. Как и тот металл, что, попадая на завод в толстых, неуклюжих слитках, выходит из него превращенный в точные, умные машины, каждый новый рабочий неминуемо попадал под воздействие этого человеческого объединения, неизменно подвергался духовной обработке и в конце концов в большинстве случаев становился равноценным членом пролетарского коллектива.

Яков Середа не был исключением из этого правила, и его психология, его поведение, его деревенский индивидуализм тоже начали обтачиваться и обрабатываться на заводе. Но долго тянулся этот процесс. Духовный склад Якова менялся не сразу. Шло время, деревенский парень стал квалифицированным рабочим, стал чьим-то напарником в труде, но он все еще не шел в одном строю со всем рабочим коллективом завода, он шагал рядом с ним, но по другой, по своей собственной дороге. И в трудные для рабочего люда дни он отходил в сторону от коллектива, забирался в свою нору, оборонялся по-своему, в одиночку.

Но правда-то рабочих людей—одна, да и судьба у них в старые годы была одна. И как ни отгораживался от жизни Яков, как ни оберегался, как ни прятался от нее,—повсюду настигала она его, повсюду била и издевалась над ним. И как бы ни сопротивлялся Яков, дорога была ему одна—к своим товарищам по труду, в рабочий коллектив завода. Он цепляется еще за свой индивидуализм, еще не расстался с ним окончательно, еще пробует укрываться в свой крошечный домашний мирок, но это уже последние попытки.

Таким мы и встречаем впервые в сценарии Середу, с этого и начинается наше с ним знакомство.

Великие события происходят в России. Великие перемены несет революция рабочему люду. Рождается новый порядок, и в смертельной борьбе сталкивается со старым. В это горячее время нельзя оставаться безучастным, каждый человек должен твердо выбрать себе в этом сражении место по ту или другую сторону фронта.

Но Середа пытается сделать вид, что к нему это не относится, ничего не собирается он выбирать, ни до кого нет ему дела—лишь бы его маленький мирок остался в стороне от всех треволнений жизни. Война ли, революция ли,—пускай гремят они в стороне, только бы дом его, семья его не были ими задеты

Рабочие, товарищи его по труду, собираются вместе, чтобы внести свою долю в борьбу за новую, трудовую власть. Собрались все арсенальцы—один Яков убегает домой, прячется в свою щель. Но жизнь и там не оставляет его в покое—война и революция, от которых он убегает, сами приходят к нему во двор. Не спрятаться Середе! Петлюровец избивает его в цехе, немецкие оккупанты наводят «порядок» в доме, где он живет. Нет спасения Якову, не хватает больше терпения выносить обиды, нет сил больше в одиночку отбиваться от невзгод и несчастий. А тут еще и жена, верная и покорная помощница по охране их замкнутого мира, вдруг взбунтовалась против смирения перед злой властью. Под страхом смерти она самоотверженно спасает чужого ребенка и тем самым ставит под угрозу мнимое благополучие всего своего семейства.

И та злость на несправедливости жизни, что долго копилась в Якове, вдруг начинает бушевать в нем и искать выхода. Просыпаются в нем человеческое достоинство и гордость, и теперь довольно первого случая, чтобы тихий и смирный человек превратился в яростного бойца. Яков как будто бы просыпается для жизни, как будто бы открываются у него глаза и уши, замкнутые до сей поры. По-новому увидел он мир, по-новому шагает теперь по жизненной своей дороге. Этот переворот, совершившийся в Середе, не только увлек и вознес его над прежним существованием,—он восхитил его, в нем вдруг пропал страх перед жизнью, перед завтрашним днем. Середа понимает теперь—он не один, у него появилась цель в жизни, жизнь стала осмысленной. Теперь стало ясно, что дорога его—вместе со всем рабочим людом. И тогда начинает меняться человек—меняется склад его мыслей, его характер.

Уверенность в будущем убивает в нем страх перед жизнью. Пропадают робость и нерешительность—что же колебаться, раз ясная и прямая дорога жизни перед ним. Угрюмость и замкнутость сменяются общительностью и оптимизмом. Эгоистическая изворотливость переходит в добродушную хитрецу. Чувство обязательств перед семьей перерастает в чувство долга перед товарищами, государством и народом. Меняясь сам, Яков чувствует себя обязанным следить и за духовным ростом членов своей семьи. Теперь он не просто добытчик жизненных благ для своего потомства—он друг, наставник, пример

для каждого из них. Его задача—не просто вырастить молодых юношей и девушек, он обязан воспитать из них членов нового общества.

Прежде на митингах, с которых не удавалось ему сбежать, он слышал не очень убедительные, но горячие слова о свободе человека. Об этой свободе кричали плакаты и афиши, густо залеплявшие в те годы заборы и стены домов. О свободе говорили ему товарищи по заводу. Он побаивался и сторонился этих слов и беспокойного духа, который они несли с собою. А теперь свобода вдруг пришла к нему и покорила его душу, сняла с него груз забот, робость, неуверенность. И поновому зажил человек—легче, шире, спокойнее, веселее, доверчивее. Было за что влюбиться в эту свободу, было за что привязаться к ней всем существом, быть благодарным ей—ведь она несла все эти блага не только одному, а и всем, кого знал Яков, и в том числе дорогим, близким ему людям.

Всем сердцем привязывается Яков к новому укладу жизни. Сырой и низкий подвал теперь не ограничивает его духовного горизонта, широкий мир раскинулся перед Середой—мир, который принадлежит ему и его товарищам по труду. В него входит и завод, и красавец-город, и вся родная его сторона, и вся планета, на которой живут люди, такие же труженики, как и он сам. Как будто бы взошел Яков на высокую гору и любуется неоглядной далью, что показалась ему отсюда,—вон леса, поля, города, села... А за ними, там, на самом краю земли, в синей дымке светлое будущее его детей.

Нет, не на гору взошел Середа, а всего-то навсего взобрался на деревянную площадку у себя во дворе, где стояла бочка с водою. Но вот здесь-то именно и совершилось самое важное событие в биографии Якова Середы—великий перелом в его жизни.

Сцена с бочкой, которую Яков опрокидывает на петлюровца, спасая жизнь своей приемной дочери и мстя за свои обиды,—центральный эпизод всей роли Середы. С особым вниманием и старанием должен был я рассмотреть и обдумать поведение моего героя. Именно эта сцена и была ключом к моему пониманию и толкованию характера Якова, и эта же сцена должна была стать самой значительной и запоминающейся для зрителей во всей моей роли.

Глубокий и убежденный индивидуалист, Середа в этом эпизоде покидает свои привычные позиции, здесь он ломает свой характер, изменяет своим жизненным установкам, начинает действовать как будто нелогично—с его прежней точки зрения.

А именно эти-то душевные сломы, эти изменения в психологии человека, эти духовные бури—они-то и представляют главный интерес для зрителей фильма. Зритель приходит в кино или театр затем, чтобы заглянуть в другую человеческую душу, чтобы узнать чужие страсти, страдания и радости, чтобы увидеть привычный для себя мир с иной точки зрения. Для чего он это делает, откуда у него интерес к посторонней для него жизни? Путем сопоставления своей судьбы с судьбою людей, созданных искусством, он познает себя, он начинает лучше понимать жизнь. Искусство расширяет рамки привычного существования человека, он находит в нем то, чего недостает ему в его собственной жизни. Искусство делает человека хозяином всего мира, оно наделяет его необыкновенными возможностями—все видеть, бывать повсюду и заглянуть в самое сокровенное, что есть на свете,—в человеческую душу. Искусство поднимает и очищает нас через сочувствие, через сострадание, которые мы испытываем к героям, созданным волей и вдохновением художников.

К сожалению, в нашей драматургии мы часто встречаемся с персонажами, которые видны нам только с внешней стороны, как недостроенный дом, у которого оштукатурен и отделан фасад, но внутренняя часть пуста. Еще чаще мы встречаемся в произведениях искусства с людьми, чей духовный мир сразу и навсегда строго ограничен авторами—незыблем, неколебим. Никакие события в мире, никакие происшествия в их личной судьбе не могут изменить каменного однообразия их характеров. С первой же встречи распознавая твердокаменную сущность этих персонажей, мы тут же теряем к ним живой интерес и становимся равнодушными. Часто автор губит свои добрые намерения тем, что поручает пропаганду дорогих ему идей таким героям, ведь любые идеи, пропагандируемые ими, производят невыгодное впечатление, ибо они высказаны людьми, полностью скомпрометированными в художественном отношении.

Достоинства роли Якова заключались в том, что человек, появившийся перед зрителями в одном качестве, под влиянием обстоятельств меняет свой характер, свои убеждения, мысли, меняет свой образ жизни, даже свои манеры. Изображение такого процесса перерождения

человека и есть самая увлекательная задача для актера. А изменения в психологии человека, его переживания, ломка его характера—это самое интересное для зрителей в спектакле или кинокартине.

Материал роли Якова обещал интересную работу для исполнителя и давал возможность сделать этот образ привлекательным для зрителей. Актеру следовало только распределить по отдельным сценам акценты в развитии образа, определить переходы, изменения в характере—от одной ступени к другой; следовало отыскать более точные и иногда более яркие черты и детали, проявляющие душевные свойства героя.

Поняв первую половину роли Якова, исполнителю теперь следовало разобраться во второй ее части. Яков Середа не только осознал свою принадлежность к рабочему классу, но и всем своим горячим сердцем отдался новому для него чувству товарищества. Он запоздал, задержался, пришел к коллективизму не сразу, а по трудной, запутанной дороге одиночества, но тем дороже для него найденное наконец-то единство с громадной массой и силой народа. Уже в зрелом возрасте пришло к нему это счастье, но тем больше ценит он его, тем преданнее и старательнее трудится для него. Не только чувствами своими, но и разумом осознал он теперь свое родство с товарищами по труду. Он становится сознательным защитником интересов класса. Время, события и люди ведут его по новой дороге. И если отныне мы не встречаем в его жизни таких революционных переломов, какие были в пору его духовного кризиса, то нынче шаг за шагом, день за днем укрепляется он на позициях коллективизма.

Бывший эгоист, индивидуалист делается теперь горячим поборником общественного блага. Ныне он напрягает все силы ума, всю находчивость и самообладание, чтобы защищать дело рабочего народа.

Новое направление мыслей Якова Середы, изменения в его духовном мире, перемены в характере и поведении—все это наиболее отчетливо и ярко должно было сказаться при первом серьезном испытании, когда Середе нужно было выбирать между своей личной выгодой и интересами рабочего класса. В сценарии это испытание твердости убеждений Якова изложено в сцене в пивной, где троцкистские агенты убеждают и соблазняют его перейти в лагерь тех, кто недоволен обстановкой, сложившейся в рабочем государстве, кто хочет изменить направление жизни народа, повернуть его обратно, к тому порядку, который был сломан и уничтожен руками трудового люда.

Троцкисты не напрасно выбрали объектом своей агитации именно Середу—прежний его индивидуализм, собственнические настроения давали им основание думать, что этот человек не тверд в своей приверженности к новому строю и его легко можно перетянуть на их сторону. Сцена неудачной вербовки Якова троцкистами должна была показать зрителям, каким новым человеком стал Середа, как изменился весь его духовный и моральный облик. В этой сцене опять сказываются драматургические достоинства роли. Зритель здесь не обязан верить действующему лицу на слово, как это часто вынужден он делать, смотря наши спектакли и фильмы,—нет, на этот раз он может судить о герое по его поступкам.

И вот я, актер, начинаю разбираться и в этом эпизоде, принимаюсь анализировать в нем поведение Середы. При первом же чтении эпизода мне становится ясно, что мой герой попадает здесь в чрезвычайно трудное положение, и не потому, что его прельщают какие-то материальные выгоды, которые сулят ему его соблазнители,—нет, теперь он спокоен за свою семью, а сами по себе деньги его не привлекают, в нем нет жадности, и стяжательские стремления даже не шевельнулись в его душе. Середа в большом затруднении и тревоге потому, что понимает—у его собеседников какие-то тайные, нечистые и нечестные цели, так как стремятся они к ним не открыто, а втихомолку, скрывая свои истинные намерения.

Якову нужно разгадать происки закоренелых интриганов, опытных провокаторов. Чутье подсказывает ему, что дело, в которое его пытаются вовлечь,—дело подлое, вредное для его товарищей, для его завода; что люди, которые сидят с ним за одним столом и дружески пьют с ним пиво,—это враги, враги того строя, который сделал его счастливым. И прежний одиночка остро жалеет, что нет сейчас рядом с ним настоящего товарища, на которого он мог бы опереться, с которым мог бы посоветоваться. Ну что же, раз его нет, то тем больше личная ответственность Середы перед товарищами, тем внимательнее, сосредоточеннее должен он быть теперь, тем острее должен работать его ум, чтобы разгадать намерения врагов, чтобы предупредить их нападение на те устои жизни, которым

так предан рабочий Яков Середа. Не только распознать замыслы своих собеседников, но и скрыть от них свое отношение к их планам хочет Яков, чтобы не спугнуть их раньше времени, чтобы выведать, кто их единомышленники.

В величайшем напряжении всех своих духовных сил должен был вести эту беседу Середа, но в то же время не должны были понять противники по поведению Якова ни его истинных чувств, ни намерений. Природная смекалка, сообразительность приходят на помощь Якову, помогают ему надеть на себя маску простака и эгоиста, такого, каким он был когда-то. Внешне он становится прежним Яковом, но только затем, чтобы раскрыть враждебные замыслы врагов народа.

Насколько этот случай из жизни Якова Середы труден для самого Якова, настолько же этот эпизод из сценария увлекателен для исполнителя его роли. Увлекателен сложностью актерской задачи, увлекателен тем, что здесь актеру нужно изобразить двойственность поведения своего героя: внешнее добродушие и простоватость Середы должны скрывать возмущение и отвращение к людям, с которыми он «приветливо» беседует и выпивает.

Впрочем, это уже вторая задача—как выразить мне сложные чувства моего героя. Этого я буду добиваться уже на следующем этапе моей работы—на репетициях и съемках, где я буду как бы овеществлять в себе самом то, что придумал, что решил мой разум.

Итак, попробуем подвести итоги тому, что успел сделать за это время исполнитель. Он осмыслил и представил себе духовный облик человека, которого ему придется изображать на экране. Он осознал развитие и ломку характера своего персонажа, продумал его реакции на жизненные потрясения, которые обрушиваются на героя. Он наметил три важнейших этапа киножизни Середы, которые выявляют основные черты образа этого человека и являются главными вехами его биографии. Первый—это эпизод, в котором Яков убегает с заводского митинга и в отчуждении от рабочего коллектива занимается устройством своих личных дел, в то время как его товарищи идут на борьбу за лучшую жизнь для всего трудового народа. Второй—это сцена с бочкой. И, наконец, третий—сцена в пивной.

Все остальные куски роли—это постепенная подготовка, ступеньки при переходе героя из одной категории человеческого существования в другую. Проводя Якова Середу через эти три поворотных эпизода, исполнитель раскрывает перед зрителями основные этапы его духовной биографии.

Все сказанное до сих пор—это результаты моего труда у себя дома, за столом, один на один со сценарием, труда, направление которого определено не только драматургией сценария, но и предварительной беседой с постановщиком.

Все это размышления о роли...

Закончив анализировать произведение в целом и свою роль, мне теперь пора переходить к процессу перевоплощения в того человека, черты которого сложились в моем воображении. Это воссоединение меня самого с моим персонажем требует уже включения в работу всего моего психофизического аппарата.

Здесь следует сделать оговорку—сказанное мною об этапах актерского труда должно быть отнесено только к кинематографу. В театре, где работа над эпизодами пьесы ведется в последовательном порядке, а не вразброд, как в кино, и где в руках у актера не сценарий, а пьеса, в которой действие изложено в обстоятельно, подробно написанных картинах или актах,—там актер может растить свою роль не столько дома, сколько в содружестве с партнерами и режиссером. В театре иные условия актерского труда, там, может быть, и не обязательно заранее тщательно проектировать все здание своей роли, оно может вырисовываться постепенно, на репетициях. То, что привиделось тебе в мечтах, открытие или выдумка, рожденные в твоей голове, все это имеет значение лишь для тебя самого—до той поры, пока твоя идея не воплотилась в реальность. Вот теперь она становится достоянием известного круга людей и начинает производить ту работу, на которую рассчитана.

В актерском творчестве образ, который в результате таких размышлений сложился в моем воображении, это пока лишь идея, имеющая ценность только для одного человека. Но она обретает реальность, когда воплощена в действиях, в человеческих поступках, которые могут быть восприняты и оценены зрителями.

Это овеществление идеи и происходит во втором периоде моей актерской работы, где представления, то есть явления нематериального мира, находят свое материальное выражение.

Впечатления от подлинных произведений искусства глубоки и сильны потому, что задевают и разум и чувства человека. Они трогают нас лишь в том случае, если они правдивы, конкретны, если они убеждают нас в том, что действительно где-то и когда-то что-то подобное происходило на самом деле.

Чем конкретнее образ моего героя, чем точнее и ярче выявлены в нем черты его индивидуальности, тем убедительнее будет, он для зрителей, тем удачнее будет моя работа. А откуда я могу взять особенности и детали поведения и характера изображаемого мною человека? Только из самой жизни.

На новой стадии актерского труда начинается новая фаза моих отношений с драматургом. Если до сих пор я был только толкователем, комментатором образов, созданных им, то теперь я выступаю уже как соавтор.

Как бы ни был велик и могуч гений Шекспира, но даже и он не может лишить актера авторских или соавторских прав. Гамлеты, короли Лиры, Джульетты в исполнении больших актеров принадлежат к роду Шекспира, но, обладая фамильным сходством, волею своих исполнителей отличаются друг от друга так же, как братья и сестры одной семьи. Ибо каждый актер вкладывает в исполнение роли свой разум, темперамент, фантазию, личные наблюдения над жизнью и, наконец, свои физические и психические данные.

И мне, переводя Якова Середу со страниц сценария на экраны кинотеатров, вдыхая в него двухмерную жизнь, мне следовало продумать и решить множество задач, нужно было определить, как сердится и как радуется человек, которому суждено стать моим двойником, как он ходит и жестикулирует, как разговаривает. Мне необходимо было найти и его внешний вид. Ведь ничто при создании его образа не должно быть случайным. Каждый штрих в поведении, каждая деталь внешности должны быть строго определены, так как за полтора часа существования на экране этого персонажа зрители должны воспринять героя как типический образ рабочего.

Поэтому не думайте, что я в этой роли наклеил первые попавшиеся мне под руку в гримерной усы. И не случайно у Якова такая вялая, нерешительная речь в первой половине картины, не зря в его речи то и дело попадаются междометия, назаконченные словечки, порою просто какое-то мычание. Это сознательно отобранные приспособления, которые помогают актеру передать душевные свойства героя, обрисовать его облик таким, каким он мысленно представил его себе. Этой манерой поведения Якова, мне казалось, я мог выразить его боязнь внешнего мира, в котором он одинок и слаб. Опущенные усы, встрепанные волосы—они придуманы затем, чтобы определеннее выявилась расплывчатая, внутренняя сущность персонажа на первых порах его киножизни.

Множество вариантов каждой реплики, каждого движения, каждого поступка героя переберу я в уме. А сколько воспоминаний призову я на память, чтобы найти среди них нужную мне деталь поведения!

Теперь, на репетициях, я начинаю примерять на себя образ Якова Середы. Я пробую перестроить весь склад своего мышления на иной манер, пытаюсь реагировать на все события жизни Середы не со своим, а с его темпераментом. Я стараюсь говорить так, как, по моим предположениям, должен это делать мой герой.

Теперь, на репетициях, я зову на помощь кроме моих житейских наблюдений и воспоминаний еще и память своих чувств, я зову свою интуицию и целиком вручаю себя ей. Пусть она подсказывает мне поведение моего героя, но только в тех рамках, которые я определил ей моей предварительной работой. В это время я уже не успеваю наблюдать за своими действиями, так как все свое внимание и силы отдаю решению жизненных задач, вставших перед моим героем.

Правда, в этом периоде работы у меня появляются помощники и товарищи—мои партнеры. Их действия, их активность также влияют на поведение моего персонажа. И я должен с чрезвычайным вниманием приглядываться к ним, следить за ними, и опять у меня нет времени на то, чтобы следить за собой.

Режиссер дает мне свои указания, оператор ставит мне свои требования, а я... кладу перо и вновь повторяю то, что сказал в начале этой статьи,—у меня нет творческой памяти, которая помогла бы мне восстановить процесс создания роли на том этапе, когда все мои душевные силы заняты тем, чтобы открыть и утвердить во мне самом духовный мир другого человека—моего героя. Но если я не нашел в себе ни сил, ни умения рассказать об этом, то, может быть, все-таки эта моя попытка начать разговор об актерском творчестве в кинематографии побудит и моих товарищей заговорить на эту тему—такую важную для развития нашего киноискусства.

За высокое мастерство оператора и художника!

НА ТВОРЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ РЕШЕНИЮ ФИЛЬМОВ

В киноискусстве, синтетическом по своей природе, большое значение имеет изобразительное решение фильма. Чтобы обсудить ряд важных вопросов, от которых зависит дальнейшее повышение идейно-художественного качества советских кинокартин, операторы и художники всех киностудий страны съехались на первую Всесоюзную творческую конференцию по изобразительному решению художественных фильмов.

Значение этой конференции для развития советского операторского искусства и искусства художников кино очень велико. Министр культуры СССР Н. А. Михайлов, выступивший на конференции, справедливо назвал ее «конференцией по борьбе за высокое мастерство, за настоящее высокое качество советских кинопроизведений».

Определяя задачи киноискусства в свете решений XXI съезда КПСС, место кинооператора и кинохудожника в коллективной творческой работе по созданию кинофильма и выдвигая определенные требования к творчеству операторов и художников, Н. А. Михайлов сказал, что успехи советского киноискусства, а следовательно, и операторского мастерства, весьма значительны и бесспорны. Все чаще и чаще советская кинематография заявляет о себе на международном экране как настоящее, могучее и большое искусство, сильное своей идейностью, взволнованностью, безграничной верой в человека.

Советские кинооператоры и кинохудожники работают успешно. Но борьба за повышение мастерства требует выявления недостатков, слабостей, просчетов и порождающих их причин. Все еще слишком много серых, посредственных кинофильмов проникает на наш экран. Эти фильмы показывают, что в работе некоторых кинодеятелей появились шаблон, стремление идти проторенной дорогой. Имеют место явления подражательства, утраты самостоятельности художника, с чем, например, мы встретились в фильме «Чужие дети». Дают себя знать штамп, ремесленничество, делячество, поверхностный подход к изображаемым явлениям, отсутствие требовательности художника к самому себе. Все это злейшие враги искусства.

Мы против приукрашенного изображения жизни в искусстве, наша действительность настолько замечательна, что не нуждается в приукрашивании. Но мы и против мрачного освещения действительности, против сгущения красок, которое есть в некоторых фильмах. Соответствует ли правде жизни мрачность, которой проникнуты многие сцены фильма «Два Федора»? Не утратил ли чувство меры оператор, снимавший фильм «Ветер», стремившийся во что бы то ни стало удивить зрителя остротой ракурсов?

Мы за создание жизнерадостного и жизнеутверждающего искусства. Мы хотим, чтобы наши операторы и художники, работающие в области кино, глубоко и по-настоящему изучали нашу социалистическую действительность. Мы хотим, чтобы в наших картинах имелись кадры и сцены, выхваченные из самой действительности и являющиеся серьезным, большим обобщением. Такие сцены есть в фильме «Покорители моря», ралующем мужественными, взволнованными, яркими эпизодами, которые показывают труд—благородный, смелый, отданный Родине.

В заключение тов. Михайлов сказал: «Самое главное для нас сейчас состоит в том, чтобы создавать сильные и яркие произведения и чтобы в этих произведениях по-настоящему показать жизнь советских людей, героическую борьбу нашего народа за построение коммунистического общества».

Выступает кинорежиссер М. Ромм, который говорит о том, что развитие киноискусства неразрывно связано с развитием его зрелищных форм. Появляются технические нововведения и новые выразительные средства—цвет, широкий экран, панорама, широкоформатное кино, развивается искусство оператора и художника. Характер кинематографического изображения по мере нашего продвижения вперед меняется, совершенствуется,

обнаруживает новые выразительные возможности композиции, света, цвета, движения, поднимается изобразительная культура фильма.

— Уровень изобразительной культуры—это творческий уровень людей, создающих ее. Значительным событием последнего времени следует считать выдвижение на самостоятельную работу многих молодых операторов и художников,—говорит М. Ромм.

Он отмечает, что качество подготовки этих кадров возросло, оно намного выше, чем средний уровень профессиональных операторов или художников тридцать лет назад. Но в работе молодых операторов и художников наряду с очень крупными достижениями можно обнаружить и некоторые тревожные явления—имеет место известная нивелировка почерка, потеря индивидуальной манеры; мы видим фильмы, снятые, безусловно, грамотно, подчас технически безупречно, но материал одного оператора от материала другого отличить порой невозможно. Бывает и так, что первые свои картины молодые операторы снимают свежо и своеобразно, а затем теряют художественную остроту. Одна из самых больших опасностей, которые могут угрожать искусству,—это опасность равнодушного профессионализма.

Известную роль в нивелировке операторского почерка играет и режиссура. Острота операторского почерка, своеобразие изобразительных решений неотделимы от режиссерской деятельности в картине, от монтажной формы, от избираемой режиссером точки зрения на события, от системы крупностей—словом, от общего режиссерского решения фильма. Режиссерское увлечение динамическими методами съемки, «незаметным» следованием киноаппарата за событиями, при котором камера подражает естественному рассмотрению мира спокойным очевидцем,—это увлечение накладывает печать и на чисто операторские изобразительные решения. Блуждание за событиями часто ведет к отрицанию точных, острых и отобранных точек зрения, точной композиции, точной световой структуры, смелого пользования светотенью, ракурсами.

Молодые художники кино выучены прекрасно. Ушли в далекое прошлое те времена, когда многие кинематографические художники умели строить и не умели рисовать. Сейчас каждый приходящий на производство выпускник ВГИКа умело пользуется карандашом и палитрой. Но великолепно владея рисунком и колоритом, молодые художники, к сожалению, гораздо слабее владеют тем, что мы называем планировкой декораций. В результате превосходно нарисованные эскизы с элегантными световыми эффектами часто превращаются в павильоне в обыкновенную комнату с тремя стандартными стенами. А ведь операторская структура света подчас бывает совершенно непохожа на то, что было предложено в эскизе. Что же остается от работы художника в таком случае?

— Мне думается, что вопрос формы декорации, чисто кинематографической планировки, чисто кинематографической архитектуры находится в некотором загоне. Мне думается, что система обучения художников во ВГИКе нуждается в сближении с производственной практикой. Ведь мы готовим не живописцев и не графиков, а кинематографистов,—заканчивает свою мысль М. Ромм.

С большим теоретическим докладом выступил старейший советский кинооператор, профессор А. Головня. Он говорил о том, что серьезную роль в решении важнейших задач киноискусства, поставленных перед работниками кино XXI съездом КПСС, может и должно сыграть советское операторское искусство. Докладчик делает краткий исторический обзор развития операторского искусства и показывает, что основной тенденцией здесь всегда являлось стремление к острой и выразительной реалистической форме, а главной задачей—передача содержания фильма и жизни актера в образе. Все изобразительные приемы, ракурсы, средства освещения и т. п. служат в искусстве оператора именно этому.

А. Головня анализирует операторское решение фильмов «Высота», «Коммунист», «Судьба человека», «ЧП», «Фатима», «Летят журавли». На примере фильма «Ветер» он показывает, как подмена подлинно художественной выразительности простой суммой формальных приемов приводит к потере большой художественной правды, а порой и к отрыву формы от конкретного содержания.

Далее докладчик говорит о роли и значении натурных сцен в фильмах, посвященных современной теме.

— Советский фильм,— говорит А. Головня,— тем и характерен, что действие в нем происходит в реальной, исторически достоверной обстановке. Грандиозное социалистическое строительство, все новое, что появляется в нашей действительности, просто по масштабам своим не может быть правдиво передано павильонными декорациями. Попробуйте передать в павильонах размах строительства Братской ГЭС, Куйбышевской ГЭС, строительства городов, совхозов, колхозов!

Большое место в докладе было отведено анализу синтетической природы кинематографа и в связи с этим особенностей творчества кинооператора:

— Необходимо глубоко понять, что художественный образ фильма рождается в синтезе творчества актера, режиссера, оператора, художника, а не возникает как простая сумма профессиональных приемов этих творческих работников. Невозможно

отделить изобразительную форму фильма от выразительности актера и мизансцену от декорации, в которой она развертывается.

Однако в различных фильмах творческое содружество его создателей имеет свои особенности. Например, в натурном (главным образом) фильме «Сорок первый» режиссер и оператор во многом приняли на себя функции кинохудожника; в фильме «Мусоргский», где много декораций, костюмов, реквизита, исторических гримов, особо активно участвуют своим творчеством кинохудожники и т. д. Но дело, конечно, не в этих изменяющихся соотношениях, а в принципе — в коллективности творчества и в синтетической природе кинематографа.

Доклад о состоянии и задачах изобразительно-декорационного искусства советского кино сделал на конференции кинохудожник М. Богданов. Он сказал, что ближайшей задачей нашей кинематографии является воплощение в художественных образах идей XXI съезда партии, выраженных в докладе тов. Н. С. Хрущева и решениях съезда. А это означает, что современная тема должна стать ведущей в творчестве советских художников; главным героем кинопроизведений должен стать наш современник, творец нового мира. Это требует от каждого художника глубокого знания жизни.

Можно утверждать, что профессия кинохудожника является самостоятельной и своеобразной разновидностью профессии художника вообще, и одна из ее особенностей — коллективность творчества при работе над кинофильмом. Творчество кинохудожника начинается с замысла изобразительного решения фильма, который часто фиксируется в предварительной изобразительной экспликации. Эта экспликация не является догмой, но, рождаясь одновременно с постановочным сценарием, она помогает решению творческих и чисто производственных вопросов, помогает избежать ошибок и неточностей, всегда возможных при импровизации изобразительного решения фильма непосредственно на съемочной площадке.

Художник в процессе разработки экспликации вносит свой вклад в предварительное изобразительное решение фильма. Пользуясь средствами своего искусства, он помогает всему коллективу конкретизировать представления о будущем фильме. Но при всей важности этой работы за художником остается ответственность за большой и сложный участок творчества — решение эскизов декорационной среды.

Говоря о реализации замыслов художника, М. Богданов отмечает две основные задачи, которые решает художник в период съемок: подготовку очередной декорации и непосредственное участие в съемке, в реализации художественного замысла в экранном изображении.

М. Богданов делает следующие выводы: необходимо усилить роль подготовительного периода, придать большее значение совместной работе за столом режиссера, художника и оператора; каждый художник должен активно включаться в весь творческий процесс создания фильма, принимать участие в работе над фильмом на всех этапах его производства.

Воплощение на экране художественных замыслов во многом зависит от средств и материалов, с помощью которых реализуются эти замыслы. С докладом на эту тему на конференции выступил оператор Ф. Проворов.

— Чем гибче, богаче, разнообразнее и совершеннее технические средства кинематографа, — сказал он, — тем более интересным и выразительным по художественной глубине может быть творческий замысел, тем полнее он будет донесен до зрителя.

За годы строительства социализма и коммунизма нашими учеными, инженерами, химиками, механиками, конструкторами, оптиками сделано очень много. Партия всегда уделяла большое внимание как развитию кинематографа, так и совершенствованию его технической базы. Имеющиеся у нас технические средства и материалы дают возможность квалифицированному и одаренному профессионалу-оператору создавать подлинные произведения искусства. Примером служат лучшие наши кинофильмы, снятые операторами В. Монаховым, А. Шеленковым, В. Рапопортом. И не следует неудачи художественно слабых картин сваливать на состояние техники.

Но, что говорить, эта техника имеет в нашей жизни огромное значение, особенно пленка — важнейший материал кинематографа.

Докладчик отмечает не отвечающие современным требованиям качества цветной пленки, а ведь от них зависит колористическое решение цветных фильмов. Давно уже получены неплохие опытные поливы, но промышленное производство этих пленок до сих пор не налажено. Необходима также негативная маскированная пленка, сбалансированная для съемки с лампами накаливания. Очень низки качества позитивной цветной пленки.

Докладчик особо останавливается на вопросах проката кинофильмов. Кинематограф действительно самое массовое из искусств, он развивает эстетические взгляды людей. Поэтому киноизображение должно отвечать требованиям, предъявляемым настоящему искусству. Прокатчики же очень часто показывают зрителю мутные репродукции, которые лишены признаков художественного изображения.

Касаясь вопросов оптики, докладчик констатирует, что операторы сейчас оснащены ею достаточно хорошо, удачными получились короткофокусные объективы. Но успокаиваться на достигнутом не следует, нужна оптика с еще большей разрешающей силой, объективы с переменным фокусным расстоянием и т. д.

О киносъемочных камерах... Выпущены образцы хорошей синхронной камеры СК-1, камеры для рапидных и комбинированных съемок и камеры для немых съемок. Образцы получили хорошую оценку на киностудиях. Промышленностью серийно выпускается удобная и хорошая ручная камера с зеркальным обтюратором, получившая всеобщее признание.

Однако, к сожалению, затянулись освоение и выпуск современной советской синхронной камеры оригинальной конструкции. Надо форсировать все работы по созданию операторского транспорта. Необходимо совершенствовать панорамное кино, внедрять широкоформатный кинематограф.

Техническим и творческим вопросам комбинированных съемок был посвящен доклад оператора Г. Айзенберга.

Обсуждая проблемы, поставленные в докладах, участники конференции высказали много интересных и важных мыслей и предложений. Каждый выступающий искал ответ на вопрос: почему на экранах еще много серых, посредственных фильмов? Каждый старался найти пути к дальнейшему совершенствованию киномастерства.

Оператор В. Рапопорт напомнил, что существует неразрывная связь идейности и художественности в произведениях искусств: отступление от жизненной правды неизбежно наносит урон и правде художественной, снижает эстетическую силу и эмоциональную действенность произведения.

Поэтому успех оператора во многом зависит от того, как он воспринимает действительность, от его способности обобщить и образно воплотить на экране явления и события, описанные в прочитанном им драматургическом произведении. Умение оператора глубоко осмысливать явления жизни, тонко разбираться в них безусловно способствует возникновению правильного творческого замысла и его реализации. Оператору необходимо знать жизнь, чтобы смело рассказать о ней зрителю с экрана, показать действительность так, как увидел ее глаз художника, проникнувшего в самую суть изображаемого.

Режиссер Л. Арнштам верно подметил, что если, например, оператор хорошо снимает серую картину, поставленную по плохому литературному материалу посредственным режиссером, то хорошая работа оператора только раздражает. Почему? Потому что тогда виднее делается серость всего остального. Все начинается с драматургии, с литературного замысла, и плохую драматургию никакими съемками не спасешь. Каждый творческий прием—ракурс, панорама и прочее—дает ценный художественный результат только тогда, когда он выражает полноценную авторскую мысль.

—В наших руках огромная сила трактовки материала,—заканчивает свое выступление Л. Арнштам.—Если мы показываем человеческие горести и человеческие несчастья или иногда скуку жизни, но помним при этом, что до старости, до последнего дыхания мы — бойцы и что мы будем бороться и биться за настоящее счастье, за будущее человечества, то, о каком бы мы человеческом горе ни говорили, — всегда у нас будет звучать та высокая радость человеческой жизни, без которой поступь бойца невозможна.

Оператор А. Гальперин предъявил серьезный счет к литературному сценарию, который зачастую не дает точного описания всего видимого и слышимого с экрана. Литературный сценарий должен, по его мнению, являться образной записью будущего фильма. Предполагается, что элементы драмы сочетаются здесь с образной характеристикой, описанием обстановки действия, пейзажа, интерьера и многих других сторон будущего фильма. Примерами таких описаний изобилует классическая русская и мировая литература, но они почти полностью отсутствуют в литературных сценариях, в которых изобразительная сторона будущего фильма совершенно не разрабатывается.

Режиссер С. Герасимов поделился своими впечатлениями о фильмах, показанных на Всесоюзном кинофестивале этого года. Он, отметил, что в ряде фильмов дает себя знать подмена подлинной жизни, «подкраска» ее. Авторы фильмов часто забывают, что кино—искусство динамических, образных форм.

В фильме «Атаман кодр», за который молодой оператор В. Дербенев получил первую премию на фестивале, поражает не красота отдельных кадров или задуманных и выполненных ракурсов. Поражает, что энергия подвижной точки съемки там такова и такова динамика, что вы чувствуете себя не зрителем, сидящим на стуле в просмотровом зале, а участником происходящих событий и находитесь рядом с героями фильма.

Художник Е. Куманьков высказал мысль о том, что важнейшая проблема, которая встает сейчас на пути дальнейшего подъема нашего киноискусства,—это проблема ансамбля, ибо только дружный, слаженный творческий ансамбль обеспечивает большой и настоящий художественный результат.

Только тогда талант кинорежиссера, кинооператора, кинохудожника будет полностью отдан искусству, когда они сольются в едином творческом устремлении.

Вопросы раскадровки и эскиза ясны. Эти предварительные разработки не догма, их нужно использовать разумно и по-хозяйски.

Поэтому каждый художник должен стать активным участником съемочного периода, чего сейчас еще, к сожалению, нет. Тогда, может быть, в реальных условиях съемочной площадки будет полнее воплощаться художественный замысел, будет меньше потерь.

Оператор Л. Косматов отмечает, что в последнее время многие картины очень плохо монтируются, и это сказывается на уровне киномастерства.

Художник Н. Суворов обращает внимание конференции на то, что в производство часто идут сценарии, которые не представляют никакого интереса для воплощения их на экране. Серые люди, серый быт, описанные в них, не дают основы для создания поэтических образов. Н. Суворов обращается к операторам и художникам, присутствующим на конференции: «Не беритесь за постановку и съемку плохих сценариев, не принимайте участия в выпуске серой, посредственной продукции!»

Оператор М. Беркович поставил вопрос: можно ли со старым арсеналом изобразительных приемов подходить к живописанию сегодняшнего дня? Конечно, нужно искать новый подход к решению новых тем. Когда к материалу современности подходят со штампованными изобразительными средствами, результат получается плачевным.

Художник А. Степанов говорит о работе над современной темой, являющейся генеральной линией советского киноискусства. Существует неправильное представление о кажущейся легкости работы художника в таких картинах, о том, что художник по-настоящему проявляет себя якобы только в работе над исторической темой.

Работа художника над современной темой очень трудна и ответственна, да к тому же в большинстве сценариев редко бывает повод для творческого волнения художника. Поэтому из картины в картину и кочуют стандартные декорации, в которых жить тесно, а снимать трудно. Своей работой в этих фильмах мы должны бороться с безвкусицей, бить по мещанству, показывать, как живут и как должны жить наши люди. Каждый член дружного творческого коллектива должен быть заинтересован в решении этих задач.

В своем большом выступлении оператор Е. Андриканис, опираясь на историю киноискусства, показывает, как многообразны художественные задачи оператора.

— Если пользоваться терминами живописи,— говорит он,— то оператор, снимая фильм, одновременно является портретистом, пейзажистом, баталистом, маринистом, жанристом. В его творческом распоряжении для создания художественного полотна имеются все средства кинематографической выразительности и материалы для реализации творческих замыслов.

И тем не менее многие кинофильмы, особенно посвященные разработке современной тематики, еще оставляют желать лучшего. В фильмах часто нет присущей лучшим операторским работам страстности, героической интонации в искусстве. Порой такие фильмы не отличаются высокой идейностью, а где нет идейности—не может быть подлинного искусства, и в изобразительном решении никогда не будет красоты правды, может возникнуть лишь фальшивая «красивость».

Бывает и так, что кинорежиссер не имеет достаточной изобразительной культуры при почти неограниченных творческих правах. И это сказывается на работе оператора и художника и, конечно, на качестве фильма. Такие режиссеры не придают должного значения идейной и эмоциональной силе изобразительного решения фильма, как это делали и делают ведущие режиссеры—мастера советского кинематографа.

Оператор А. Шеленков нарисовал образную картину того, как разительно изменилась жизнь страны за годы Советской власти, какими достижениями науки, культуры, технической мысли, народного хозяйства может по праву гордиться советский народ.

— Я говорю об этом потому,—заметил он,—что в нашем советском обществе произошли колоссальные изменения, а мы с вами часто показываем новых наших людей, наше социалистическое общество изобразительно-художественными приемами, которые были выразительны и хороши для других времен

Творческая инертность порой довольно цепко держит нас, и мы охотно пользуемся готовыми приемами, часто заштампованными и затертыми, как монета, побывавшая во многих руках.

На протяжении многих лет была очень сильной тенденция к театрализации киноискусства, во многих фильмах почти единственным выразительным средством становился диалог, все остальное казалось забытым. Многие кинодраматурги стали писать сценарии почти так же, как пишутся пьесы. Часть кинорежиссеров как будто даже разучилась пользоваться киновыразительностью, а другая их часть этому не научилась и не учится.

Настоятельно требовалось возродить зрелищную остроту кинематографа, яркую выразительность киноискусства. И многие операторы, среди них С. Урусевский, В. Монахов, В. Дербенев, способствовали этому, старались применить в фильмах выразительность крупных планов, движение камеры, ракурсы, эффект, даваемый короткофокусной оптикой, и т. д.

Конечно, полноценный авторский вклад оператора в фильм не может быть осуществлен лишь путем импровизации на съемочной площадке. Необходима, как здесь уже говорилось, предварительная разработка замысла вместе с режиссером и художником. Но важно также, чтобы в процессе съемок под давлением чисто производственных трудностей эти подготовленные позиции не сдавались одна за другой, как это порой бывает на практике. Конечно, достижение изобразительно-художественного эффекта должно укладываться в существующие производственные условия и нормы.

Однако, в свою очередь, и тем, кто ведает производством, надо понимать, что речь идет не о простой промышленной продукции, а о художественном творчестве. Нужно так построить производственный процесс, чтобы ни в одном звене он не тормозил творчества. Нужно думать не только о «большой», но и о «малой технике», от которой зависит творческий процесс создания фильма.

Художник А. Фрейдин говорит о том, что кино проникает в самые отдаленные уголки огромной территории нашей страны и потому является важным и действенным средством воспитания идейного и эстетического. Это накладывает огромные обязательства на творческих работников киноискусства. Пора раз и навсегда покончить с обывательской пошлостью, которая нет-нет да и проникает на экраны. Пора покончить с безразличным отношением к тому, что ты снимаешь.

Пора покончить и с тем, чтобы фильмы, в которые вкладывается столько напряженного творческого труда, попадали к зрителю в виде отвратительных копий, где ужасны и изображение и звук.

Нужны ли экспликации и предварительные раскадровки? Конечно, нужны и просто необходимы в фильмах постановочно сложных. Но каждая съемочная группа пусть делает эту предварительную работу так, как она считает лучшим, пусть что-то уточняет в процессе съемки, это—естественный процесс творчества.

•

Операторы Е. Шапиро, Ю. Фогельман, Б. Арецкий, Н. Большаков, кинохудожники В. Хмелева, Л. Мамаладзе, А. Немечик, кинокритики и искусствоведы Н. Коварский, Н. Кладо и многие другие ораторы горячо и взволнованно, как о своем кровном деле, говорили о состоянии искусства кинооператоров и кинохудожников и о путях его совершенствования. Широко обсуждались вопросы о дальнейшем улучшении технической базы кинематографа, о необходимости коренного улучшения качества кинопленки; о техническом оснащении республиканских киностудий, творческой помощи этим студиям, о необходимости показывать широкому кинозрителю полноценные копии фильмов о развитии кинолюбительства и т. д.

К сожалению, внимание собравшихся снова (и в который раз!) было отвлечено на обсуждение надуманной и нежизненной пресловутой проблемы «взаимоотношения кинооператора и кинохудожника».

Странное дело, эта «проблема» совершенно отсутствует в практике студий, очень редко возникает в процессе производства фильма. Кинооператоры и кинохудожники при единстве творческих взглядов легко находят общий язык, их «взаимоотношения» выливаются в форму крепкого творческого содружества. Но на каждом собрании операторов и художников, а также в теоретических работах очень часто поднимается этот надуманный вопрос. И на конференции он занял много времени, которое, конечно, могло бы быть использовано с большей пользой.

Художник М. Богданов в своем докладе высказал в общем правильные соображения о пользе предварительной раскадровки фильма художником, что в ряде случаев приносит существенную пользу. Никто не возражал против такой постановки вопроса.

Страсти разгорелись после выступления художника Г. Мясникова, который много работает и как практик и как теоретик горячо любимого им искусства кинохудожника. Его интересное выступление грешило некоторой переоценкой значения предварительной раскадровки фильма. В это выступление вкралась и теоретическая неточность: вместо того чтобы подчеркнуть важность вспомогательно-характеризующих функций вещей, декораций и т. д. для воссоздания атмосферы действия, для обогащения образного строя фильма, он склонен был придать им значение, равноценное значению искусства актера—создателя образа героя.

Почти каждый из выступавших касался этих вопросов.

Каков общий итог вспыхнувшего спора? Давно всем ясна коллективная природа творчества в кино; давно все понимают значение предварительной раскадровки; жизнь показывает, что в различных творческих коллективах она приобретает различные формы и различную степень детализации; практика производства фильмов говорит о том, что на съе-

мочной площадке, где начинает действовать живой человек — актер в образе, где в полную силу заявляет о себе динамическая природа кинематографа, эта раскадровка — предварительные размышления творческих работников об изобразительном решении будущего фильма — претерпевает и всегда будет претерпевать изменения. Она выполнила свою роль, конкретизировала замыслы режиссера, оператора и художника в подготовительный период, и она не может сковывать их творчество в процессе съемок.

Лучше всего сказал об этом оператор В. Монахов, работа которого в фильме «Судьба человека» была по заслугам чрезвычайно высоко оценена на конференции.

— Я за художника, — сказал он, — у которого болит душа за то, как будут выглядеть на экране его декорации, разработанные в эскизах. Ведь не редкость на кинопроизводстве, когда декорации выполняются хуже, чем эскизы. Дело не в том, чтобы художник изобразил свой замысел на бумаге, на плоскости, важно, чтобы он реализовал его в декорации, в пространстве.

Художник должен принимать участие и в постройке декораций и в съемке фильма. Работая над фильмом «Судьба человека», мы с художником Фрейдиным часто рисовали эскизы будущих кадров, но, приезжая на объект, находили более интересные решения, и рисунки оказывались ненужными.

Я на актера смотрю как на активную, большую силу, способную многое обогатить в сценарии и оказать коренное влияние на решение целого ряда сцен.

Итог дискуссии подвел оператор Б. Волчек:

— Возникший спор уводит и операторов и художников в сторону от главных задач наших профессий. Основным критерием в оценке роли того или иного творческого работника должны быть его мастерство и талант, направленные на создание высокоидейных и высокохудожественных произведений искусства. На этом раз и навсегда нужно закончить разговор о том, кто в фильме важнее и главнее — оператор или художник. Главное — наше искусство, которое мы должны поднимать на новую ступень.

Много говорили на конференции о справочнике «Нормативы по производству фильмов», созданном на основе «Единого положения о съемочных группах». Указывалось на серьезные неточности в справочнике, на необходимость его доработки.

Можно пожалеть о том, что и в докладах, и в выступлениях недостаточно места было уделено конкретному анализу операторских решений и творческой работы кинохудожников в различных фильмах. Важно было бы рассмотреть на конференции удачи и недостатки изобразительных решений как можно большего количества фильмов. Выступающие же чаще всего ограничивались ссылками на одни и те же картины — «Судьба человека», «Летят журавли», «Ветер».

Первая конференция кинооператоров и кинохудожников еще раз показала, как важен для нас обмен художественным и производственным опытом, как необходимо для разработки теории киноискусства обобщение его практики. Такие конференции должны собираться ежегодно и стать традиционными в жизни советских кинооператоров и кинохудожников.



Начались съемки

Встреча на курсах „Выстрел"

Духовная жизнь советских людей становится все более богатой и содержательной, их требования к работникам искусств растут. Взыскательно обсуждая произведения искусства, зрители сами становятся как бы участниками творческого процесса.

Недавно редакция журнала «Искусство кино» встретилась с участниками своеобразного клуба любителей кино, людьми, профессии которых далеки от кинематографии, но которые внимательно следят за ее развитием, радуются ее успехам и горячо переживают неудачи. Эта встреча произошла на Центральных офицерских курсах «Выстрел»; участвовали в ней офицеры, сержанты, солдаты и члены их семейств.

Разговор начал подполковник В. Никитин:

— Мы, армейские зрители, надеемся увидеть на экране в ближайшие годы галерею образов наших современников — людей умных и сердечных, волевых и настойчивых, с характерами глубокими и яркими. Мы ждем, что кинематографисты расскажут нам о героях, штурмующих космос, проникающих в недра земли, трудящихся на заводах и колхозных полях и, конечно, о людях Советской Армии, охраняющих покой и мир на земле.

Профессии людей, собравшихся на беседу, во многом обусловили и характер разговора: речь шла преимущественно о фильмах, показавших сегодняшнюю жизнь армии, об ошибках некоторых кинематографистов, не сумевших создать правдивые образы солдат и офицеров, о раскрытии военно-патриотической темы в искусстве.

Много критических замечаний было сделано в адрес постановщиков фильма «Солдатское сердце». Офицеры и сержанты говорили о том, что в фильме не показаны непосредственные воспитатели солдат — сержанты и младшие офицеры, отмечали неудачу с образом майора Крышко.

Младший сержант Р. Козлов критиковал в своем выступлении тенденцию некоторых работников кино решать армейскую тему преимущественно как комедийную.

— Мне хотелось бы напомнить работникам кино, что вместе с юношами типа Бровкина в армию приходят люди взрослые, серьезные; в двадцать лет они становятся членами партии, и ими гордятся большие коллективы, носящие в армии названия взводов, рот, батарей. Когда эти люди демобилизуются, они оказываются на многих важных участках мирного строительства — на целинных землях, на стройках Севера и Сибири. Вот об этих людях и нужно создавать фильмы, раскрывающие их душевные черты.

«МОСФИЛЬМ»

Более трех месяцев съемочная группа режиссера А. Зархи провела в Красноярском крае. Там снимались эпизоды строительства моста для фильма «Серебряная свадьба» по сценарию С. Антонова. Сейчас идут павильонные съемки, а затем коллектив вновь выедет в экспедицию в район Братска.

В центре фильма—образ инженера-строителя Ивана Булыгина, роль которого исполняет В. Меркурьев. Его жену играет артистка Н. Медведева, их дочь Ольгу—артистка Л. Касьянова. В роли инженера Орлова снимается артист Е. Шутов. На роль девушки-строительницы Лены приглашена артистка Брестского драматического театра А. Завьялова. Это ее кинематографический дебют.

•

Режиссер М. Швейцер начал постановку фильма «Мичман Панин» по сценарию С. Лунгина и И. Нусинова, материалом для которого послужили воспоминания старого большевика В. Панюшкина о революционной деятельности моряков русского флота в годы, предшествовавшие первой мировой войне. Группа выехала на натурные съемки в Кронштадт.

•

Жизни и творчеству великого художника посвящен фильм "Василий Суриков", над которым работает режиссер А. Рыбаков (сценарий Э. Брагинского). Фильм охватывает период жизни Сурикова от момента поступления в Академию художеств до возникновения замысла картины «Покорение Сибири». Роль Сурикова исполняет студент школы-студии МХАТ Евгений Лазарев, впервые снимающийся в кино. Его жену Лизу играет студентка ВГИКа Лариса Кадочникова. Роль художника Репина исполняет Г. Вицин.

СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

Цикл экранизаций произведений М. Горького скоро пополнится фильмом «Фома Гордеев», который ставит Марк Донской по сценарию, написанному им совместно с Б. Бяликом. Роль Фомы Гордеева исполняет студент школы-студии МХАТ Г. Епифанцев. В ролях: отца Гордеева—С. Лукьянов, Якова Маякина—П. Тарасов, Саши—М. Стриженова. Группа выехала на натурные съемки в Горький.

•

Фильм «Друзья на море» — о братской дружбе пионеров Советского Союза и Чехословакии — новая совместная постановка студии имени М. Горького и чехословацкой студии «Баррандов». Картину ставит режиссер Л. Кулиджанов. Авторы сценария С. Михалков, А. Алексин, Ян Пикса и Павел Пасек. Фильм снимается в Артеке, Одессе и Праге.



Начались съемки

Начата постановка фильма «Спасенное поколение» (сценарий А. Штейна, режиссер-постановщик Ю. Победоносцев) — о судьбе ленинградских детей, вывезенных в тыл из осажденного гитлеровцами города. В роли героини фильма Антонины Васильевны выступает артистка Р. Куркина, получившая премию на первом Всесоюзном кинофестивале. Летнюю натуру группа снимает в Калининской области и под Москвой.

●

Режиссер А. Роу приступил к постановке цветного фильма для детей «Сказка о русском солдате» по сценарию Е. Шварца. Русский солдат, защитник отечества, веселый, находчивый, бескорыстно помогающий слабым и обиженным, — один из любимых героев народных сказок. Роль солдата поручена М. Кузнецову. Марью-искусницу играет Н. Мышкова. В роли мальчика Ивамушки снимается ленинградский школьник Витя Перевалов, уже известный зрителям по фильмам «Тамбу-Ламбу» и «Сомбреро». Музыку к картине пишет композитор А. Волконский.

«МОСНАУЧФИЛЬМ»

Ведутся съемки научно-популярного фильма «Цепная реакция», посвященного одной из наиболее значительных проблем современной химии. Постановку его осуществляет Д. Антонов по сценарию Г. Ершова.

●

Фильм «Пластмассы заменяют металл» (сценарий А. Кириллова) познакомит зрителей с новыми синтетическими материалами — полимерами, дешевыми и настолько прочными, что в технике они с успехом заменяют дорогостоящие металлы. Картину ставит М. Кауфман.

●

Широкое применение находят полимеры и в медицине. Они обладают рядом пластических свойств, позволяющих с успехом применять их при сложнейших хирургических операциях, для протезирования некоторых внутренних органов. О применении полимеров в медицине расскажет фильм, над которым работает режиссер Б. Альтшулер по сценарию Г. Беленького.

●

В честь столетия со времени появления великого труда Чарлза Дарвина «О происхождении видов» студия подготовляет мемориальный фильм в двух частях по сценарию И. Василькова и В. Шнейдерова. В нем будет рассказано о сущности открытий Дарвина и его учения о происхождении видов. Ставит картину режиссер В. Шнейдеров.

— На меня фильмы о послевоенной жизни вооруженных сил не произвели глубокого впечатления, — говорит подполковник В. Бочаров. — Почему так получается, трудно сказать. Возможно потому, что ни в одном из фильмов, рассказывающих об армейских буднях, не прозвучала во весь голос героическая тема. А между тем на армейском материале можно создать замечательные романтические и героические произведения.

Почему бы, например, не создать фильм о жизни далекого гарнизона, о людях, охраняющих границы нашей Родины? Жизнь этих людей иначе как героической не назовешь. Пускай сценаристы и режиссеры съездят к этим людям, познакомятся с их жизнью, с характером их службы — без сомнения, в результате такого знакомства появятся интересные патриотические картины, в которых мощно прозвучит героическая тема любви и преданности Родине.

О недооценке армейской тематики убедительно говорил полковник А. Лови:

— Работники искусств словно забывают, что через армию проходит много молодых людей страны, что Конституция СССР называет службу в армии почетным долгом каждого гражданина Советского Союза. Между тем у некоторых из них бытуют превратные представления об армии, а кино, театр, литература недостаточно борются с этими ошибочными представлениями. Нужно так разрабатывать военную тему, чтобы каждый юноша гордился тем, что он будет с оружием в руках стоять на страже мира.

— Молодежь до призыва совершенно не знает армейской жизни, — присоединяется к этой мысли старший сержант В. Сизов. — Нужно правдиво показывать и ее трудности, и романтику, и красоту. Наша армия так воспитывает людей и закаляет их характеры, дает такие знания, в конечном счете так подготавливает молодежь к самостоятельной жизни, как это, пожалуй, не может сделать никакое учебное заведение, никакая другая работа или служба. Человек, прошедший армию, — это настоящий человек, не боящийся никаких жизненных трудностей.

Подполковник Н. Фесюн также говорил о том, что кинематографисты подчас неправильно представляют сложную и трудную армейскую жизнь.

— Слишком часто мы видим на экранах духовно ограниченных, малокультурных людей в мундирах. Такие люди редки в нашей среде. Кадровые офицеры в современной армии обладают высоким образованием, хорошими знаниями, всесторонней подготовкой, — это культурные, трудолюбивые, духовно красивые люди.

О другой стороне того же вопроса говорил полковник М. Штивелянд:

— Чтобы правдиво показать армейскую жизнь, режиссеры должны пожить в дальних гарнизонах, в лагерях, быть вместе с нами на учениях и на маневрах.



Беседа продолжалась несколько часов, и в ходе ее затрагивались самые различные вопросы развития советской кинематографии. Поднимались проблемы коммунистического воспитания, популяризации и пропаганды киноискусства в массах, говорилось о необходимости выпускать больше фильмов для детей, критиковались просчеты и недостатки в работе кинопроката,— обо всем этом и многом другом убежденно и заинтересованно говорили члены клуба любителей кино при Доме офицеров курсов «Выстрел».

●

После беседы состоялся просмотр и обсуждение фильма «В твоих руках жизнь». Приводим краткие отзывы зрителей об этом фильме:

Полковник Г. Гофман.—Фильм «В твоих руках жизнь» мне кажется одним из наиболее правдивых и умных из всех, какие мы видели за последнее время о жизни армии. Идея фильма ярко и убедительно выражает мысль о единстве армии и народа.

Полковник В. Волков.— Лучшей похвалой фильму является тот факт, что зрители, многие из которых и сами сталкивались с работой, подобной той, какую проделал в фильме капитан Дудин, сидели два часа не шелохнувшись. Как сапер я могу сказать, что с технической стороны все перипетии разминирования склада показаны безукоризненно.

Майор П. Баняев.— Многие из нас работали саперами, многие пережили все то, что испытал капитан Дудин. Поэтому мы, вероятно, должны быть самыми строгими судьями фильма. И значит, это хороший, правдивый фильм, если из зала выходят один за другим офицеры и с волнением благодарят авторов сценария, режиссера, актеров. Фильм подкупает правдивостью, жизненностью всех положений, простотой сюжета, за которой скрываются глубина и благородство мысли.

Полковник М. Овчинников.— Без сомнения, самый яркий образ фильма — капитан Дудин. Большое спасибо актеру О. Стриженову за создание образа собранного, мужественного офицера. Будем ждать, что скоро будут созданы столь же правдивые образы советских солдат, ибо в этом фильме солдаты показаны бледно, они не запоминаются так, как их командир.

В этих и других высказываниях участники обсуждения фильма «В твоих руках жизнь» выразили свое хозяйское, строгое и заинтересованное отношение к фильму. Да и не только именно к этому фильму! Встреча на курсах «Выстрел» еще раз показала, как внимательно и требовательно относятся наши зрители к кинематографу, как любят его, как точно оценивают его эстетическую и воспитательную силу.

Начались съемки

БАКУ

Рыбаки Каспия—герои фильма «Настоящий друг», который ставит режиссер Т. Таги-заде по сценарию Имрана Касумова. Роль Фармана играет Н. Шашик-оглы, в эпизодах его детства снимается бакинский школьник Джейхун Мирзоев, полюбившийся зрителям в образе маленького героя картины «Мачеха». Роль Асада исполняет М. Джани-заде, впервые снимающийся в кино. Героиню фильма Бельгиис играет Т. Агамирова, ее мужа Джалиля— московский артист С. Соколовский.

Съемочный коллектив фильма «Настоящий друг» работает также над короткометражной картиной «Маттео Фальконе». Правда, этот фильм не значится в планах студии «Азербайджан-фильм». Он снимается вне плана, за счет экономии времени и средств. Сценарий написан Ниной Герман по мотивам повести Проспера Мериме. Снимаются в фильме те же актеры, что и в картине «Настоящий друг» — Н. Шашик-оглы, Т. Агамирова, маленький Джейхун Мирзоев. Натурная часть фильма снимается на берегу Каспийского моря.

ЕРЕВАН

Режиссер А. Ай-Артян ставит картину «Северная радуга» по сценарию писателя Р. Кочара. Действие фильма происходит в первые десятилетия XIX века, когда армянский народ с помощью России вел борьбу за освобождение от иранского ига.

●

Идут съемки картины «Обвал»—о жизни и труде наших современников, рабочих и представителей технической интеллигенции Армении. Это первая самостоятельная постановка молодых режиссеров — выпускников ВГИКа М. Акопяна и С. Саркисова. Сценарий написан А. Джурабовым.

●

Основой фильма «Охота на Лаллвари», который ставит режиссер Л. Вагаршян по сценарию А. Ай-Артяна, послужила поэма классика армянской литературы В. Миракяна. В ней ярко запечатлены картины жизни горцев-охотников в минувшем веке, их тяжелая борьба с природой, их суровые нравы.

КИШИНЕВ

К Декаде искусства и литературы Советской Молдавии в Москве Кишиневская студия снимает документальный фильм «Цвети, Молдавия» (автор сценария и режиссер-постановщик Ольга Улицкая). В фильме будет рассказано о развитии хозяйства и культуры Молдавской ССР.



В Управлении по производству фильмов при Министерстве культуры СССР состоялось первое заседание вновь организованного Научного совета под председательством академика Д. И. Щербакова.

В состав Совета вошли академики А. И. Опарин и Л. А. Арцимович, член-корреспондент Академии наук СССР Н. М. Эмануэль, член-корреспондент Академии художеств СССР Е. А. Кибрик, профессор, доктор биологических наук Б. П. Мантейфель, а также представители студий научно-популярных фильмов и Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР.

Во вступительном слове Д. И. Щербаков пожелал успеха Научному совету, объединяющему творческих и научных работников в деле создания научно-популярных фильмов, и внес предложение включить в круг тем киноочерки по геологии и географии нашей Родины.

Академик А. И. Опарин в своей речи коснулся вопроса о работе над фильмами по биологии. Е. А. Кибрик подверг анализу фильмы на искусствоведческие темы, а Л. А. Арцимович рассказал много интересного о новом в области физики, астрономии и математики.

Совет принял решение шире привлекать научных консультантов к созданию научно-популярных фильмов. Следующее заседание Научного совета посвящается обсуждению тематического плана научно-популярных фильмов на 1960 год.

●

Большим успехом пользовалась выставка чехословацкой кино- и фототехники в Политехническом музее в Москве. На ней экспонировались фотоаппараты различных типов, увеличительная и проекционная аппаратура, киностудийное и лабораторное оборудование. Объяснения на выставке давали чехословацкие специалисты.



Студенты выходят на съемочную площадку

— Только когда сам, своими руками построишь декорации,— узнаешь ту радость от постановки, какой раньше и не представлял себе.

Это признание не раз слышали за последние месяцы Лев Владимирович Кулешов и Александра Сергеевна Хохлова от учеников руководимой ими режиссерской мастерской во ВГИКе.

С весны нынешнего года «кулешовцы», как называют их в институте, сами строят декорации.

Но нужно назвать самых первых зачинателей. Это — постановочная группа учебного фильма «Следы стираются с камней». Не меняя календарного плана, не отодвигая сроков выпуска учебного фильма, студенты по вечерам после занятий дружно строили декорации. В этом участвовали все, и режиссер — эстонец В. Кяспер, написавший сценарий фильма по мотивам рассказа классика эстонской литературы Э. Вильде «Доктор Грауэнфельд», и его сорежиссер москвич А. Хржановский, и немец Зигфрид Хенике, снимавший картину, и другой студент-оператор албанец В. Дика, и художники фильма — вьетнамец Дык Ле Тханг и М. Годяева.

Вслед за этой группой стали самостоятельно строить декорации и другие постановочные коллективы. Руководители мастерской придают большое значение начинанию своих учеников. Оно приносит, по их мнению, помимо экономии средств, большой творческий результат — помогает овладевать режиссерской специальностью, дает более отчетливое ощущение пространства, отучает будущих режиссеров от расточительности.

...В самом конце учебного года, в горячую пору подготовки к экзаменам, студенты этой мастерской с такой же тщательностью выстроили и массивный бревенчатый блиндаж для фильма «Рядовой Лютиков» (по рассказу В. Некрасова) и интерьер дома лесника к картине «Мать» (по мотивам пьесы Е. Шанявского).

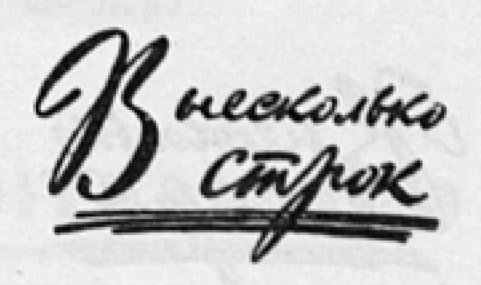
Этот дом с большой печью и ведущей на второй этаж лестницей, украшенной резной балюстрадой, так добротно построен — тугая пакля выступает по стенам ровным широким кантом меж толстых бревен,— что создается ощущение тепла, наполняющего все уголки обжитой уютной комнаты с заснеженным окном.

Учебные работы третьекурсников завершают собой первый этап, пройденный ими в институте на пути к режиссуре. Теперь институт направляет своих питомцев на длительную производственную практику—до февраля будущего года—на киностудии.

●

В павильоне учебной студии ВГИКа снимается фильм «Гранатовый браслет» по А. Куприну. Эта работа студентов 3-го курса режис-





серского отделения — мастерской Г. Л. Рошаля имеет свою творческую историю. В прошлом году во время экзаменов по актерскому мастерству и режиссуре она обратила на себя особое внимание. Исполнение центральной роли Желткова студентом Иваром Краулитисом в сценах из рассказа было признано одним из лучших достижений учебного года.

Сценарий «Гранатовый браслет» в двух частях снимается с тем же основным исполнителем. На остальные роли приглашены артисты театра имени Ермоловой П. Махотин (князь Шеин), Н. Шишов (Тугановский) и выпускница училища Малого театра Н. Корниенко, играющая княгиню Веру Николаевну. Постановщик первой части—А. Манарян, второй части — Т. Камалова, педагог — Ю. Геника. Эскизы декораций сделаны студентами 3-го курса художественного отделения, снимают фильм студенты 4-го курса операторского отделения.

...Печально сумрачное жилище чиновника Контрольной палаты Желткова. Убогое, скудное окружение, как и в рассказе Куприна, служит резко контрастным фоном светлому миру рыцарских чувств, в котором живет Желтков, счастливый своей влюбленностью в княгиню Веру Николаевну.

На четвертой стене комнаты, условно не существующей в данной съемке, висит овальное зеркало в скромной деревянной раме, повязанной черным крепом. Эта режиссерская деталь будет «играть» во второй части фильма — в сцене прихода княгини Веры Николаевны после самоубийства Желткова.

Одновременно с «Гранатовым браслетом» в студии сняты и другие учебные фильмы студентов мастерской Г. Л. Рошаля.

И. Селезнева и Я. Хромченко поставили инсценировку «Наташа», написанную студенткой сценарного отделения С. Давыдовой по очерку Александровой «Розовый свет», помещенному в «Комсомольской правде». В постановке участвуют студенты ВГИКа и профессиональные актеры.

Стихотворение К. Симонова «Рассказ о спрятанном оружии» экранизировал студент К. Мгеладзе. Главные роли исполняют студенты мастерской. А румынские студенты со сценарного и режиссерского отделений написали по мотивам рассказа своего соотечественника писателя А. Жара «Улица грез»—киноновеллу о румынском юноше, участнике партизанской борьбы во Франции. Главную женскую роль в этом учебном фильме исполняет студентка ВГИКа испанка Росина Прадо-Фернандес. Ее партнером выступает студент актерского отделения В. Поночевный. Режиссер и один из авторов сценария — Эмиль Лотяну.

Группе китайских студентов из той же мастерской предоставлена возможность осуществить свои учебные работы на студии «Мосфильм».

З. ВОЙТИНСКАЯ

●

Месячник показа фильмов по строительству проводят Министерство культуры СССР, Госстрой СССР и ЦК профсоюза строительных рабочих. В программу его включено 15 фильмов: «Новая техника на Всесоюзной строительной выставке», «Изготовление и применение кирпичных блоков», «Строительство ТЭЦ в сборном железобетоне» и другие.

Перед показом фильмов выступают специалисты по строительству с лекциями и докладами. Часть киносеансов проводится непосредственно на строительных площадках.

●

Посетившая Советский Союз делегация работников культуры и зрелищных предприятий Великобритании во главе с сэром Томом О'Брайеном, членом генерального совета Британской конфедерации труда и депутатом парламента, проявила большой интерес к советской кинематографии. Делегаты посетили киностудию «Мосфильм». Гостей сопровождал председатель ЦК профсоюза работников культуры СССР Б. Ржанов.

Осмотрев «Мосфильм» Т. О'Брайен сказал, что техника студии стоит на высоком современном уровне. Большое впечатление произвел на гостей показанный им экспериментальчый ролик широкоформатного фильма.

Английские гости ознакомились также с работой ВГИКа и побывали на студии «Ленфильм».

●

Неделя австрийских документальных и научно-популярных фильмов проведена в московском кинотеатре «Наука и знание». Зрители с интересом просмотрели фильмы «Легенда о солнечном свете», «Гость на Земле», «Гармония», «Испанская школа верховой езды», «Австрия» и другие.

В несколько строк

•

По инициативе секции теории и критики Союза кинработников СССР в Москве организовано несколько кружков кинорецензентов.

Осенью прошлого года такой кружок был создан на ткацкой фабрике имени М. Калинина. Участники кружка (руководитель Г. Кремлев) пишут рецензии для фабричной газеты, обсуждают новые фильмы.

Кружок при Московском энергетическом институте (руководитель С. Гинзбург) проявляет значительный интерес к вопросам теории кино.

Более трехсот человек привлекла встреча с режиссером С. Герасимовым.

Кружки кинорецензентов работают также на факультете журналистики МГУ (руководитель Н.Зоркая) и при студенческом клубе МВТУ (руководитель С. Дробашенко).

•

Союз кинработников Латвийской ССР совместно с Домом культуры республиканского Совета профсоюзов провел День кинолюбителя.

Кинолюбители демонстрировали свои лучшие работы.

Посетители этого смотра могли познакомиться также с выставкой, где демонстрировались съемочное и проекционное оборудование разных систем, лабораторное оборудование, сценарии, специальная литература.

На заключительном вечере председатель Оргбюро Союза кинработников Латвийской ССР В. Круминь выступил с речью о дальнейших задачах кинолюбителей.

О всесоюзном смотре любительских фильмов в Москве информировал собравшихся один из активных кинолюбителей республики инженер В. Римейк.

На экране были показаны любительские фильмы, удостоенные премий на первом всесоюзном смотре.



Опережая время

Работники Ленинградской студии научно-популярных фильмов стремятся перенести на экран то новое в науке и технике, что рождается в лабораториях научно-исследовательских институтов, на предприятиях, в экспериментальных мастерских.

— Мы стремимся,— говорят на студии,— не только шагать в ногу с наукой и техникой, но и забегать вперед. В этом нам помогают прогнозы ученых, творческая активность сценаристов, операторов, режиссеров...

Фильм «Дорога к звездам», поставленный режиссером П. Клушанцевым, вышел почти одновременно с запуском первого спутника Земли.

Сейчас режиссер работает над сценарием кинокартины, в которой будет рассказано о будущих исследованиях Луны.

А бывший ассистент Клушанцева режиссер Г. Цветков поставил фильм «Голос из космоса». Само название говорит о содержании картины. Она начинается с показа впервые в мире запущенного более тридцати лет назад радиозонда профессора Молчанова. А кончается фильм телеметрическими сигналами космической ракеты.

Но студия не ограничивается космическими проблемами. «Земные» дела еще больше волнуют и вдохновляют работников научно-популярной кинематографии.

Главная тема сегодняшнего дня студии — семилетний план.

Что делается на фабриках и заводах, на полях и в институтах в первый год осуществления грандиозного плана, намеченного XXI съездом партии, каким будет завтрашний день нашей страны — это находится в центре внимания кинематографистов.

Иллюстрируя известное положение, высказанное Н. С. Хрущевым в докладе на XXI съезде партии, о том, что «успешно решить задачи семилетнего плана можно только на основе широкого внедрения новой техники, комплексной механизации и автоматизации производственных процессов», киностудия покажет опыт заводов, применяющих прогрессивные способы производства.

Новый фильм студии «Слово о машинах» (режиссер Л. Иванов) познакомит зрителей с новейшим оборудованием машиностроительных заводов.

Картины «Это даст химия» (режиссер В. Гребнев) и «Новые пластмассы» (режиссер Б. Азаров) касаются развития химической промышленности.

В планах студии большое внимание уделено также проблемам воспитания молодого поколения. Этим темам посвящено несколько новых работ ленинградских кинематографистов.

Ленинград

М. ЕФИМОВ



Первые итоги, первые раздумья...

Бурное развитие любительской кинематографии—знаменательное явление, значение которого в культурной жизни страны трудно переоценить.

Вспомните историю фотографии. Лет сто тому назад сложная техника фотографирования и прежде всего большие габариты фотокамер, их вес ограничивали проникновение фотографа в жизнь съемками портретов в ателье или пейзажей.

Развитие техники, появление портативных камер, в особенности появление пленочных аппаратов позволили фотографу проникнуть во все уголки земного шара, во все явления жизни.

Современные профессиональные киносъемочные камеры привязаны к киностудии. Более «подвижны» ручные камеры, применяемые обычно для съемки хроники, но они также являются орудием лишь профессиональных операторов.

Как ни странно, при большом совершенстве профессиональной киноаппаратуры круг ее применения довольно узок.

Стоит ли удивляться после этого, что вы, просмотрев сотни фильмов, ни разу не видели, к примеру, как сползает в овраги последний снег, уступая место нежной и бойкой траве, как высыпают на полянках подснежники и зелено-белыми становятся опушки, не видели таких сценок, как, допустим, утро в деревне, не видели многих уголков нашей страны, многих сторон нашей жизни, схватить которые тяжелым, «солидным» профессиональным камерам трудно даже при хорошо поставленном кинонаблюдении.

Мне кажется, что широкий охват разнообразных явлений жизни, их фиксация находятся в прямой зависимости от того, насколько камера компактна. Если удалось бы создать камеру, которая совершенно не обременяла бы человека и ее можно было бы всегда носить с собой, как сейчас носят автоматическую ручку, сколько было бы запечатлено интереснейших явлений и неповторимых подробностей быстротекущей жизни.

Сколько интересного, неповторимого в большом и малом могла бы зафиксировать кинокамера, если бы она всегда была с геологом-разведчиком, строителем домны, покорителем целины, альпинистом, таежным охотником.

Нет сомнения, что любительская кинематография, так же как в свое время фотография, получив портативные, малогабаритные камеры, широким фронтом двинется на изучение и фиксацию жизни, которая остается вне поля зрения профессионального кино.

У любительского кино—свои возможности, свои задачи, своя эстетика.

Пожалуй, большинство кинолюбителей до увлечения этим делом много или мало, хорошо или плохо занимались фотографией и, стало быть, имеют уже какую-то подготовку.

Но, как выясняется, такой подготовки, даже если любитель является прекрасным фотографом, оказывается недостаточно, чтобы стать хорошим или даже просто сносным оператором и режиссером (ибо в любительском кино эти две функции часто сливаются в одном лице).

Фотолюбитель, взявший в руки кинокамеру, сталкивается с новыми факторами, неизвестными ему по фотографии.

Первый—это протяженность во времени. Каждый план (кадр) имеет свою длину. И вот новая забота—какой длины он должен быть, чтобы зритель мог все рассмотреть и в то же время чтобы план не наскучил ему?

Второй—движение. Кинокамера имеет возможность фиксировать движение и, кроме того, сама

может двигаться — вверх, вниз, вправо, влево и как угодно.

Третий — соединение отдельных планов (кадров), или монтаж.

Четвертый — «композиция раз и навсегда», то есть невозможность в дальнейшем, после съемки, менять композицию кадра.

Мне кажется, что от учета этих новых для любителя факторов зависит его успех в области искусства кинематографии.

Действительно, сколько видишь в любительских фильмах кадров затянутых или, наоборот, настолько коротких, что не успеваешь уловить их содержание? С длинными можно справиться, короткие в этом отношении безнадежны. Значит, беря камеру в руки, любитель уже должен представлять себе примерную длину снимаемого плана. Определить ее поможет точное знание назначения снимаемого кадра, его места в фильме.

Одно дело, если вы снимаете начало фильма, обстановку, в которой происходит действие. Здесь нужно дать зрителю возможность все рассмотреть спокойно. Опытный любитель в таких случаях не пожалеет пленки. И совсем другое дело — перебивки, длина которых обычно бывает незначительной.

Заполучив кинокамеру, любитель, как правило, прежде всего бывает соблазнен предоставляющимися ему возможностями фиксировать движение и снимать с движения. От этих кадров обычно рябит в глазах, и ничего в них нельзя разглядеть. Любительскими кинокамерами следует делать медленные и плавные панорамы и наезды. Даже в «настоящем» 35-*мм*] кинематографе оператор, располагающий совершенной техникой, не злоупотребляет съемкой с быстрого движения. Это следует помнить и любителю.

И, конечно, общей бедой почти всех начинающих кинолюбителей является немонтажная съемка.

Отчетливо представляешь себе, что монтажная фраза может «склеиться» только из кадров специально снятых, и все-таки подчас снимаешь, как и многие другие любители, живые картинки.

По себе знаю, что это одна из самых трудных задач — снимать монтажно. Снимать монтажно — это значит иметь в голове или на бумаге сценарий или хотя бы какую-то минимальную программу съемок.

И, наконец, невозможность изменять композицию кадра (к чему очень часто прибегают фотолюбители при проекционной печати) заставляет начинающего кинематографиста серьезно заниматься вопросами кадрирования, композиции.

К таким выводам принципиального характера приходит любитель после накопления некоторого опыта работы с кинокамерой, после познания радости первых удач и горечи разочарований.

•

Несмотря на то, что в продаже появились неплохие съемочные камеры, проблема любительской кинотехники не решена. Выпуск 16-*мм* отечественной камеры «Киев» в какой-то степени восполнил важный пробел в технике, но, конечно, не решил проблему полностью. С нетерпением ожидаемое любителями появление массовой дешевой 8-*мм* камеры «Кама» и проектора к ней задерживается.

Наши заводы, создав первоклассные фотографические аппараты, не наладили еще выпуска нескольких моделей любительских кинокамер для разных форматов пленки.

Случилось так, что наши любители располагают сейчас камерами 2×8 *мм*, 16 *мм* и в будущем смогут располагать 8-*мм* камерой «Кама».

Правильно ли, что обошли камеры, рассчитанные на пленку 9,5 *мм*, и отдали предпочтение 8 *мм*?

Обратимся к цифрам.

8-*мм* формат с кадром 3,28×4,37 *мм* имеет площадь 14,33 $мм^2$;

9,5-*мм* формат с кадром 6,2×8,2 *мм* имеет площадь 50,84 $мм^2$;

16-*мм* формат с кадром 7,21×9,65 *мм* имеет площадь 69,57 $мм^2$.

Таким образом, наиболее целесообразно используется площадь 9,5-*мм* пленки. Площадь ее кадра позволяет делать технически хорошие увеличения до размеров, превышающих увеличение с кадра 8-*мм* пленки. Съемки любителей на 9,5-*мм* пленке можно использовать в телепередачах, технически они выдержат требования, предъявляемые к такого рода киноматериалам.

Короче говоря, сейчас, когда наши заводы только приступают к производству узкопленочных камер, вопрос о формате кадра, типах камер должен быть вынесен на обсуждение и решен с учетом мнения общественности.

Создание технической базы для развития кинолюбительства предполагает и обеспечение возможности обработать пленку. В Москве такая возможность имеется. А как быть жителям других городов, жителям сел и деревень? Обработать обратимую, особенно цветную пленку в домашних условиях трудно; организации же, от которых зависит создание продуманной системы помощи кинолюбителям (в первую очередь создание пунктов по обработке пленки), то ли не понимают важности этого дела, то ли не хотят этим заниматься всерьез, по-деловому.

Стоит напомнить, что в наставлении к пленке «Агфа» про обработку сказано: «Экспонированная пленка (кассета или катушки) упаковывается вместе с жестяной коробкой в оригинальную складную коробку для отправки почтой на ближайшую копи-

ровальную фабрику для проявления». И все! Короче говоря, надпиши адрес на коробке, наклей марку и сдай на почту. Почта у нас есть, копировальные фабрики тоже, и если серьезно отнестись к этой проблеме, у нас в стране за короткий срок тоже можно наладить обработку киноматериалов, пересланных по почте.

Несколько слов о цветной пленке. Я отснял много катушек такой пленки, и, к сожалению, только на некоторых из них получен удовлетворительный результат. Возвращая любителю сплошь зеленую или зеленовато-коричневую пленку, работники лаборатории, обрабатывающей материал, в качестве оправдания говорят, что пленка была экспонирована неверно. Действительно, правильная экспозиция при работе на обратимой, особенно цветной пленке, имеет важное значение. Но ведь снимаешь с разными диафрагмами, а частенько на пленке ни одного кадра с правильной цветопередачей!

Кроме того, что цветная пленка, выпускаемая для любителей, делается на недопустимо жесткой и толстой подложке, она дает нерезкое изображение, ее разрешающая способность крайне низка. К тому же подчас обрабатывают цветную пленку плохо. Вопросы о повышении качества цветной пленки также требуют срочного разрешения.

С развитием любительской кинематографии возникает и важный вопрос о более широком использовании проекционных аппаратов дома, в клубе, в кружках, школах.

Не так уж трудно у нас наладить продажу и прокат фильмов для 8- и 16-*мм* проекторов. Кадры, в которых запечатлен живой Ленин, отрывки из «Чапаева», видовые очерки, мультипликации—самые разнообразные фильмы-трехминутки должны пополнить домашнюю фильмотеку любителя.

И, конечно же, необходимы книги для кинолюбителей!

Сейчас вы не найдете не только серьезного пособия по киносъемке, по работе с кинокамерой, но и брошюры, где кратко излагались бы самые элементарные, первые, но приведенные в какую-то систему сведения для кинолюбителя.

Как всякое новое дело, любительская кинематография еще испытывает многие трудности, но она пробивает себе дорогу. Движение кинолюбителей растет и ширится. Надо, чтобы энтузиастами самодеятельного кино являлись не только его участники, но и все организации, от которых зависит выпуск кинокамер и литературы, создание хорошо налаженной системы обслуживания кинолюбителей.

С. АНТОНОВ

Со всех концов страны

Самодеятельная киностудия Харьковского электромеханического завода приступила к работе над созданием серии киноочерков «Творческие портреты передовиков производства». Новые фильмы харьковчан, как и предыдущая их работа «Репортаж с переднего края» (отмеченная премией на Всесоюзном смотре любительских фильмов), затрагивают коренные вопросы жизни завода и борьбы его коллектива за технический прогресс.

●

Участники кружка кинолюбителей Курганского Дворца пионеров сняли свой первый киножурнал. Главное место в пионерском журнале занимает показ жизни и работы кружков Дворца пионеров. Операторы Саша Никонов, Миша Шишкин, Валерий Мочалов и Коля Ячменов провели также съемки на стройках города, на предприятиях и в детских садах.

Интересную работу ведут юные кинолюбители 393-й средней школы Ленинграда. Ими снято уже несколько фильмов—игровой сатирический фильм «Приключения Гоши Неудачника», сценки из «Приключений Тома Сойера» с текстом на английском языке и другие. «Приключения Тома Сойера» и учебный фильм «Токарное дело» используются на уроках для практического обучения школьников.

●

«Все-САМИ-фильм»—так называется студия ереванских студентов, сделавшая первые шаги. Первый фильм студии действительно от начала до конца сделан руками кинолюбителей Ю. Вртанесяна и А. Овакимяна. Их короткометражка «В выходной день» порадовала зрителей хорошей операторской работой, лиричностью и задушевностью показа родного города.

Кинолюбители Славянского содового комбината наладили с помощью партбюро регулярный выпуск экранного журнала. Первый номер журнала в этом году состоял из трех разделов: о перспективах производства химических продуктов в 1959—1965 годах; о жизни бригад, борющихся за право называться коллективами коммунистического труда; о соревновании передовиков завода.

●

Новый выпуск киножурнала Луганской ГРЭС посвящен жизни и работе коллектива сотрудников электролаборатории, которому присвоено звание коллектива коммунистического труда. В журнале также освещена работа передовой бригады штукатуров, возглавляемой А. Цараном.

●

Любительская студия Ташкентского ирригационного института показала свою новую работу—игровой фильм о трудных и легких путях в жизни молодежи. Студенты-кинолюбители приступили к работе над этим фильмом, пройдя школу любительской кинохроники.



В. Разумный

Подступы к теории

Одним из замечательных эстетических завоеваний советского киноискусства является развитие такой его формы, как научно-популярный кинематограф. В этой области наши мастера выступили подлинными новаторами, первооткрывателями и создателями новых жанров, новых видов художественной пропаганды научных знаний. Их достижения общепризнаны, их произведения с каждым днем приобретают все более широкий общественный резонанс, активно способствуя выработке научного, марксистско-ленинского мировоззрения.

К сожалению, опыт советской научно-популярной кинематографии обобщается и изучается крайне слабо.

Вот почему вполне понятен интерес, вызываемый исследовательскими работами, которые затрагивают те или иные проблемы теории научно-популярной кинематографии. Одной из таких работ является книга Б. Альтшулера «Композиция сценария научно-популярного фильма»*.

Ее автор, известный как опытный режиссер и преподаватель (в основу книги положена диссертация, подготовленная им на кафедре кинодраматургии Всесоюзного государственного института кинематографии), поставил перед собой локальную цель: помочь начинающим сценаристам овладеть законами научно-популярного кино. Но именно эта задача определила *исследовательский* характер книги, ибо эти законы далеко еще не определены и не сформулированы.

О каких же компонентах сценарного мастерства говорит Б. Альтшулер в своей работе и какие теоретические вопросы выдвигаются и решаются им в этой связи?

Как известно, качество художественного произведения во многом зависит от материала действительности, отобранного и обобщенного художником. Однако эта зависимость различна в разных видах драматургии, что определяется целым рядом факторов. Для драматургии научно-популярного кино таким существенным фактором, обусловливающим отношение художника к материалу, является сама задача: популяризация данных науки.

Отсюда—своеобразные ограничения и трудности, не известные другим типам кинодраматургии, где творческая фантазия художника более свободна в деле преобразования жизненного материала, его переосмысления. Характеризуя их, Б. Альтшулер стремится вскрыть некоторые эстетические закономерности использования объективных данных науки как материала киноискусства. Он совершенно справедливо подчеркивает, что для фильма пригоден не всякий научный материал, но лишь тот, которому присущи особые качества. Что же это за качества, допускающие кинематографическое раскрытие научной темы?

Одним из таких качеств является его *выразительность*, то есть наглядное выявление существенных признаков, обобщаемых в теоретических выводах науки. Но им, конечно, не исчерпываются требования, предъявляемые к материалу сценария, который должен быть строгонаучным и одновременно *увлекательным*, поражающим воображение зрителя, заинтересовывающим его. Таким «интересным материалом, — пишет автор,— мы называем тот, который помогает зрителю узнать нечто новое».

Этот теоретический вывод автора хорошо согласуется с практикой научно-популярного кино, лучшие произведения которого открывают перед зрителем новые, неизведанные миры (вспомним хотя бы биологические фильмы Згуриди и Долина!).

Третьим признаком материала является его соответствие *кинематографическим* средствам популяризации науки, его кинематографичность. «Для фильма надо отбирать такой материал, который соответствует этим средствам, который с их помощью может быть раскрыт на экране лучше, чем, например, на лекции или в книге». Кинематографичный материал, по мнению автора, должен быть динамичным, а тем самым дающим возможность показа научного материала через движение и действие; в нем должна быть заключена возможность показа

---

* *Б. Альтшулер.* Композиция сценария научно-популярного фильма, «Искусство», М., 1958, 118 стр.

явления или предмета в крупном, увеличенном плане.

Однако все эти качества, взятые сами по себе, еще не делают произведения подлинно художественным. Так, например, один и тот же увлекательный, интересный материал, выразительный и кинематографичный по своей природе, зачастую воспроизводится и в посредственных и в прекрасных научно-популярных фильмах. Об операциях советских ученых-хирургов, об их дерзновенном научном подвиге повествуют многие медицинские фильмы, но лишь некоторые из них оказываются такими образцами высокого искусства, как «Они видят вновь» или «За жизнь обреченных».

Следовательно, важно не только правильно отобрать материал, но и воплотить его в художественную форму по законам драматургии, специфичным для каждого вида кино. Именно поэтому характеристика материала научно-популярного кино подводит Б. Альтшулера к рассмотрению принципов его художественной организации в сценарии. Исходя из общих положений теории кинодраматургии, он творчески рассматривает некоторые особенности драматургии научно-популярного фильма, обусловленные специфической его задачей—пропагандой науки.

Такая пропаганда, по мнению автора, только тогда будет действенной, когда она будет увлекательной. А эта увлекательность фильма, его «заразительность», пробуждающая активность мышления зрителя, обусловлена не только качеством материала, но и его о р г а н и з а ц и е й. Огромное значение в деле правильной организации научного материала имеет последовательность в изложении научного вопроса, логичность и доказательность, то есть вопросы композиции драматургической основы фильма. Им и посвящена значительная часть книги.

Б. Альтшулер справедливо подчеркивает, что уже во введении (завязке) сценария должны соблюдаться требования логичности изложения: единство темы, отсутствие внутренних противоречий, четкость в постановке вопроса. Нарушение хотя бы одного из них приводит к несообразностям в фильме. И наоборот, правильно организованное введение способствует логичности и последовательности всего изложения.

Но когда, при каких условиях логичность изложения обеспечивает увлекательность? Ведь логичность, последовательность и доказательность являются существенными композиционными требованиями и для сценария учебного фильма. Учебный фильм, по мнению автора, «оставляет зрителя по отношению к тому процессу, который объясняется на экране, посторонним наблюдателем. В системе школьного обучения это компенсируется сознанием долга: ученик о б я з а н освоить данный предмет. Поэтому, если ему предмет понятно объяснен, этого уже достаточно. Остальное он дополнит самостоятельным изучением. Иное дело—научно-популярный фильм. Он находится вне какой-либо системы обучения. Ничто не обязывает зрителя во что бы то ни стало изучить предмет. Поэтому фильм должен сильно заинтересовать зрителя и очень активно на него воздействовать».

Ответ на поставленный вопрос автор находит в известном высказывании В. И. Ленина о популярном писателе в статье «О журнале «Свобода». Такой писатель, говорил В. И. Ленин, подводит читателя к глубокой мысли, к глубокому учению, исходя из самых простых и общеизвестных данных, указывая при помощи несложных рассуждений или удачно выбранных примеров главные в ы в о д ы из этих данных, наталкивая думающего читателя на дальнейшие и дальнейшие вопросы. Б. Альтшулер на основе анализа ряда произведений показывает общеметодологическое значение этой ленинской мысли. Он считает, что и в научно-популярном кинематографе подробный рассказ об исследовании, подводящий читателя к научным выводам, раскрывающий пути, на которых эти выводы были получены учеными, является наиболее действенным, эффективным в художественном отношении методом популяризации истин науки. Об идейно-эмоциональном воздействии на человека именно этого метода популяризации неоднократно говорили большие ученые и художники, много и плодотворно поработавшие на поприще пропаганды науки средствами искусства и литературы. Читатель найдет в книге мысли на этот счет М. Горького, Д. Менделеева, Г. Лейбница, Поля де Крюи, советских ученых.

Впрочем, ответ на вопрос—готовые выводы или пути к ним —еще не раскрывает природы эстетического интереса, вызываемого образцами научно-популярного жанра. Подлинная причина эмоционального воздействия научно-популярного фильма на зрителя заключается в том, что в нем не только воспроизводится п у т ь познания истины, «добычи» научных выводов, но и отражается в образной форме характер этого пути, драматизм исканий истины. Отмечая это, автор пишет: «Это очень драматический процесс, которому свойственны борьба, победа, поражения. Вскрыть драматизм этого процесса, вскрыть конфликт, который лежит в основе этой борьбы,—это и значит сделать рассказ о научных достижениях интересным». К сожалению, автор лишь констатирует это положение, не развивая и не обосновывая его. В результате снижается убедительность его аргументов, ибо, на наш взгляд, именно драматизм процесса познания дает художнику возможность создания динамичной компози-

ции сценария и «конфликтного» фильма, исключая опасность диапозитивности.

Кстати, о диапозитивных фильмах. Если сравнение учебного и научно-популярного фильма позволяет Б. Альтшулеру сформулировать свои выводы о природе эстетической «заразительности» последнего, то сравнение научно-популярного фильма с фильмом диапозитивным (а также с книгой научного содержания) подводит его к анализу эпизода как основной композиционной единицы сценария. «Диапозитивы, — пишет он, — служат вспомогательным средством для лекций. Изучаемый вопрос излагается с исчерпывающей полнотой лектором, а диапозитив иллюстрирует только отдельные положения. Поэтому диапозитив сам по себе (без соседних кадров) может «вместить» тему. Но один кадр редко вмещает ее. Обычно же тему раскрывает в фильме ряд кадров». Так возникает разговор об эпизоде.

Отталкиваясь от определения эпизода ,как события, имеющего свое начало, развитие и конец и вместе с тем органически связанного с общей структурой произведения, Б. Альтшулер делает попытку исследования общего и специфичного в эпизоде фильма научно-популярного по сравнению с фильмом художественным. И хотя своеобразие композиционной структуры эпизода научно-популярного фильма выясняется не полностью и не во всем объеме (для этого, по-видимому, необходим более развернутый анализ разных типов и жанров научно-популярного кино), все же нельзя не признать характер исследования плодотворным. Вряд ли нужно доказывать, что часто творческие неудачи работников научно-популярного кино имеют в качестве причины именно пренебрежительное отношение к проблеме композиции эпизода, в результате чего нарушаются элементарные законы драматургии и киновыразительности, распадается взаимосвязь частей целостного художественного организма, превращающегося в «диапозитивный» калейдоскоп.

Работа Б. Альтшулера завершается разделом «Дикторский текст». В нем не только подчеркивается значение культуры слова в научно-популярном фильме, но и выясняется существенная проблема композиции сценария научно-популярного фильма: взаимосвязь слова и кадра, звукового и изобразительного ряда. Автор стремится найти эстетический принцип этой взаимосвязи. По его мнению, «принцип этот состоит в том, что слово и кадр в фильме создают между собой своеобразную перекличку, в которой и вопрос и ответ даются попеременно то словом, то кадром, в которой они все время друг друга дополняют и развиваются друг из друга. По сути дела, в научно-популярном фильме нет отдельного зрительного ряда и отдельного дикторского текста. Переплетаясь между собой непрерывно, они образуют единую зрительно-звуковую природу фильма».

Все изложение строится автором на материале творческой практики советского научно-популярного кино, его выдающихся мастеров, что придает книге особый интерес. Впрочем, именно в использовании фактов живого искусства выявляются не только сильные, но и слабые стороны новой книги. Иногда сами факты, используемые Б. Альтшулером, подводят его к необходимости широких теоретических обобщений и методологических выводов: о специфике научно-популярного кино, его выразительности, о соотношении понятийного и образного мышления и т. д. Но порою автор как бы «пасует» перед ними, спешит дальше, к новым вопросам и к новому материалу.

Конечно, автор не может отвечать за неразработанность всей теории научно-популярного кино и решить все ее проблемы. Это задача большого коллектива ученых и практиков, работающих в научно-популярной кинематографии. Но вклад Б. Альтшулера в это важное дело был бы неизмеримо большим, если бы он преодолел некоторую робость перед эстетическими выводами, к которым подводит его сама логика интересного, содержательного исследования.

В. Божович

Зеркала, увы, кривые!

Французский киновед Анри Ажель в последнее время выступает поборником «нового» направления в мировом киноискусстве, призванного отменить «устаревший» реализм. Свою недавно вышедшую книгу Ажель озаглавил причудливо и претенциозно: «Зеркала необычного во французском кино» *. Что же отразилось в зеркалах, которые автор предлагает вниманию читателя?

Понятие «необычного» — краеугольный камень теоретических построений автора. По его мнению, существуют два мира: мир обманчивых видимостей (которые «принято называть реальностью») и мир «скрытых сущностей», таинственная «сверх-

* Henri Agel, Miroirs de l'Insolite dans le cinéma français. Editions du Cerf, Paris, 1958.

реальность», не поддающаяся рациональному познанию. Задача искусства—разбить скорлупу реальности и проникнуть в область «скрытых сущностей». Путь к такому проникновению лежит через поиски «необычного» в окружающей нас жизни.

Искусство, вдохновляющееся вышеизложенными принципами, в период между двумя войнами натолкнулось, как отмечает сам автор, «на противодействие сторонников реализма (социалистического)». Свою задачу Ажель видит в том, чтобы, проследив историю искусства «необычного» во французском кино, поднять его на щит и по возможности сокрушить реализм.

В исходных теоретических посылках Ажеля нет ничего оригинального: это перепевы положений основоположника сюрреализма Андре Бретона. Но в конкретно-исторической части своей работы автор прибегает к своеобразному «обходному маневру», который заслуживает более пристального критического рассмотрения.

Автор остерегается прославления откровенно антиреалистических произведений, таких, например, как «Манон» Клузо, «Вечное возвращение» Деланнуа или фильмы Жана Кокто. Нет, эти произведения он критикует за их «манерность», «нарочитость», «неубедительность». Ажель обращается к произведениям более или менее ярко выраженной реалистической направленности, фальсифицирует их, чтобы доказать, что реализм здесь—чисто внешний, а подлинная их суть—в раскрытии «сверхреального», «таинственного», «иррационального». При этом используется сложность и противоречивость творчества многих мастеров французского кино: спекулируя на их слабых сторонах, автор стремится перетащить этих мастеров в лагерь декаданса.

Именно так поступает Ажель с Жаном Ренуаром, который в годы войны оторвался от национальной почвы и заблудился в лабиринтах модернизма. Эти колебания Ренуара однажды уже послужили Ажелю для обоснования концепции о «новом» антиреалистическом направлении в киноискусстве*. Но теперь он предпринимает попытку доказать, будто ренуаровские фильмы тридцатых годов также были, в сущности, поисками «необычного», а их реализм и социальная проблематика не имеют значения.

Как бы ни оценивать нынешнюю творческую позицию Ренуара, такие его фильмы тридцатых годов, как «Преступление господина Ланжа», «Марсельеза», «Жизнь принадлежит нам», «Великая иллюзия» и другие входят в золотой фонд французского реалистического искусства, и против этого факта бессильны все софизмы Ажеля.

А излюбленный его софизм заключается в следующем.

Отличительная черта подлинного поэтического образа — его многогранность. Задача настоящего художника никогда не сводится к копированию окружающей его действительности. Например, пейзаж, ограничивающийся изображением данной топографической местности, не может претендовать на то, чтобы называться произведением искусства. Он становится искусством, когда через изображение природы—неба, воды, деревьев, скал—раскрывается жизнь человеческого духа, многообразный мир идей, чувств, стремлений и страстей. Чем значительнее художественное произведение, тем богаче содержание, скрывающееся за внешней формой.

Вот это-то общее, бесспорное положение Ажель и использует для «ниспровержения» реализма. Ажель твердит, что поэтическое содержание лучших реалистических произведений выходит далеко за пределы изображенных в них событий, характеров и что вообще поэтическое содержание трудно исчерпать в отвлеченных формулировках. Ну и что же? Такова природа искусства. В этом нет никакой мистики. Но Ажель, жонглируя словами, делает нелепый вывод, будто в произведении искусства присутствует нечто «таинственное», «сверхреальное», «странное» и подлинно художественное произведение, следовательно, не может считаться реалистическим.

Приведем несколько примеров того, как автор книги на практике осуществляет эту подтасовку.

Жан Гремийон—одно из виднейших имен французского кино. Для этого режиссера всегда был характерен пристальный интерес к окружающей его социальной реальности. В годы оккупации он создал фильмы «Летний свет» и «Небо принадлежит вам», в которых нашел иносказательное выражение пафос движения Сопротивления. В послевоенные годы прогрессивные убеждения и принципиальность Гремийона привели к тому, что он подвергся бойкоту со стороны реакционно настроенных предпринимателей.

В отличие от тех, кто «защищает Гремийона в основном с позиций социального гуманизма, пропитанного марксизмом», Ажель хочет раскрыть «глубинные достоинства» произведений этого режиссера. Отметив, что Гремийона отличает высокоразвитое «поэтическое чутье», автор продолжает: «Едва только вкус к реальному и чувство трагического соединяются с поэтическим чутьем, как произведение приобретает на экране черты необычности... и вокруг драматического действия образуется зона странного и неизведанного». Ажель пытается оторвать поэтическую атмосферу фильмов Гремийона от их реалистического содержания, противопоставить одно другому. Реализм, как его понимает автор книги,—это плоское копирование действитель-

---

* Сборник «Cinéma et Roman», Paris, 1958.

ности и примитивные композиции на заданную тему. И правда, с таким «реализмом» Гремийон не имеет ничего общего. Но отсюда делается вывод: «Режиссер увидел эту историю (речь идет о «Летнем свете» — *В. Б.*) глазами поэта, может быть, глазами медиума, и его конкретные намерения, по моему мнению, — наименее важная часть дела». Такова «логика» Ажеля!

Если какие-либо явления искусства не укладываются в придуманную автором схему, он отделывается от них двумя-тремя уничтожающими определениями. Чаще всего его гнев обрушивается на сценаристов, ибо сценарную основу реалистического фильма сравнительно трудно перетолковать в мистическом духе. Так, сценаристам «Летнего света» Преверу и Ларошу ставится в вину, что они «испортили» вторую половину фильма... потоком слишком ясных (?! — *В. Б.*) образов». Напомним, что в этом фильме миру богатых бездельников, прожигающих жизнь в загородном замке, противопоставлен мир спокойных и сильных людей труда, работающих на строительстве плотины. В заключительных кадрах показано, как рабочие сбрасывают с кручи злобного и неврастеничного владельца замка. Именно такая «определенность» финала и не нравится Ажелю.

С виднейшим французским сценаристом Шарлем Спааком наш автор разделывается буквально в четырех строчках. Этот «ветеран реализма, — пишет он, — принес величайший вред французскому кино», «он испортил и отяжелил фильмы Фейдера, Ренуара, Дювивье, Гремийона». Доказательств — никаких. Их заменяет «уничтожающая» характеристика — «ветеран реализма».

Простой уход от реальности в чудесное, в мир грез и сновидений не удовлетворяет Ажеля, ибо возникающий при этом условный рисунок имеет порой критическую направленность и обличает социальную несправедливость. Такой аспект присущ, например, противоречивому фильму Карне «Жюльетта, или Ключ к снам». И не случайно Ажель обрушивается на этот фильм, равно как и на все творчество Карне.

Много места уделено в книге режиссеру Жаву Виго.

В фильме «По поводу Ниццы» Виго обличает французскую буржуазию, ее образ жизни. Сам режиссер недвусмысленно заявил о социальной направленности своей работы: «В этом фильме, посредством изображения одного города в его характерных проявлениях, вам предлагают присутствовать на процессе над определенной частью общества». Последующие произведения Виго сохранили тот же пафос бунта и отрицания. Для решения своей художественной задачи режиссер часто прибегал к острым гротескным приемам. И этого показалось достаточно, чтобы Ажель объявил творчество Виго нереалистическим, а социальный смысл его произведений не имеющим существенного значения.

Говоря о документальном фильме Жоржа Франжю «Дворец инвалидов», Ажель утверждает: «Обличение милитаризма и воинственного духа — это всего лишь четкое и исторически конкретное выражение тех космических процессов, которые превращают всякое действие на нашей планете в действие палача».

Ажель воспевает страдание как результат самого факта человеческого существования. Художник, проникшийся отвращением ко всему живому, по словам Ажеля, становится творцом «здоровой эстетики тошноты». «Эстетика тошноты»! Вряд ли можно найти лучшее определение для концепции Ажеля.

Эпиграфом к своей книге Ажель взял слова св. Павла: «В отражениях прозреваем загадочное». Но ничего «загадочного» в его писаниях не заключено. Они — отражение все того же страха перед исторической реальностью, страха, который уже многих буржуазных ученых привел в объятия мистики.

Еще сравнительно недавно Анри Ажель сохранял в своих работах видимость объективности. Сейчас он открыто выступает как апологет наиболее реакционных, наиболее упадочных направлений в эстетике.

Айвор Монтегю

Динамическая рамка

Современные образцы широкого экрана—«Виставижн», «Синемаскоп» и прочие—отнюдь не являются новостью.

Приблизительно четверть века тому назад была предпринята попытка ввести в употребление экраны такого же рода. Тогда они назывались «Магнаскоп» и «Грантерфильм».

Я отлично помню, что в то время, когда наша маленькая группа (С. М. Эйзенштейн, Г. В. Александров, оператор Эдуард Тиссэ, я и моя жена) была в Голливуде*, один оператор выступил с докладом в голливудской Академии кинематографического искусства и науки. Он сказал, что широкий экран прекрасен, но, к сожалению, исключает возможность съемки крупных планов. Впрочем, добавил он, это не имеет большого значения, так как изображение на экране настолько огромно, что ни одна деталь в выражении лица персонажа не может ускользнуть от внимания зрителей.

Если бы наша группа не присутствовала на докладе и если бы Эйзенштейн не взял слово, вероятно, никто—да, да, никто—не указал бы, что крупный план в грамматике кино нужен не только для увеличения и уяснения деталей, но и для того, чтобы исключить все остальное из поля зрения и сконцентрировать внимание зрителей на важном для данного эпизода объекте. Отказавшись от крупного плана, кинематографисты отреклись бы от самого мощного оружия кинематографии.

Но то, о чем говорил Эйзенштейн, очевидно, было либо непонятным, либо по меньшей мере, странным для слушателей. Я никогда не забуду об этом случае, настолько ярко обнаружил он неосознанность методов мастерства и прагматизм в творчестве, свойственные Голливуду. Среди слушателей доклада были некоторые из самых крупных и искусных режиссеров мира. Изобретение крупного плана связано с именем Гриффита. Для многих американских кинематографистов умелое и выразительное использование крупного плана стало чем-то вроде безусловного рефлекса. Но о том, «как», «почему» они добивались того или иного эффекта, почти никто из них не имел представления.

Развивая свою точку зрения, Эйзенштейн говорил о неудобствах горизонтальной формы широкого экрана. Он пел гимн заводским трубам, высоким мачтам, трубам броненосца—всему, что было фактически исключено с экрана из-за его формата. В частности, он говорил о фильме «Большое дерево», над которым работал оператор из студии «Фокс». Это был эпический фильм о диком Западе, о днях ранней американской истории, и название его имело в виду гигантские секвойи Калифорнии. Каким же путем может камера «Магнаскопа» воспроизвести умопомрачительную высоту красивого, высокого дерева? «Это мы увидим»,—раздраженно ответил тогда оператор. Он заявил, что в кульминационный момент фильма, в последнем эпизоде, карликовые размеры человеческой фигуры будут противопоставлены исполинской величине дерева-гиганта.

Когда несколько дней спустя состоялась премьера фильма, мы смеялись, или, вернее, плакали над этим эпизодом: гигант был повергнут наземь, и герой гонялся за злодеем вдоль ствола дерева, лежащего горизонтально.

Эйзенштейн был прав. Больше того, увлекшись своими доводами в этом споре, он написал статью под названием «Динамический

* В 1930 году Айвор Монтегю, видный английский литератор и киновед — ныне лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами»,— работал в группе С. Эйзенштейна в качестве соавтора по сценарию «Американская трагедия».—*Прим. ред.*

квадрат». Он требовал для режиссера возможности создавать рамки экрана любых композиционных пропорций, которые были бы наиболее подходящими для каждой данной сцены: квадрат, горизонтальный прямоугольник, вертикальный прямоугольник, ромбическая форма, круг, эллипс. В качестве основной формы он предложил «динамический квадрат».

Вот выдержки из статьи Эйзенштейна:

«Возможно, что на первый взгляд эта статья покажется слишком подробной или же предмет ее недостаточно «весомым». Но я стремлюсь показать важность этой проблемы для каждого художника, режиссера, оператора и призываю их отнестись к этой проблеме со всей серьезностью. Ибо я содрогаюсь, когда думаю о том, что мы рискуем, не обратив достаточного внимания на эту проблему, допустить стандартизацию новой формы киноэкрана, не взвесив тщательно все «за» и «против», и тем самым снова парализовать на многие годы наши поиски новых композиционных форм таким же неудачным выбором, как тот, от которого практическая реализация «широкого фильма» и «широкого экрана» ныне дает нам возможность освободиться.

...Появление широкого экрана с его возможностями установления новой формы экрана снова окунает нас с головой в вопросы чисто пространственной композиции. Более того, широкий экран дает нам возможность пересмотреть и вновь проанализировать всю эстетику изобразительной композиции в кино, которая на протяжении тридцати лет была неизменной из-за неизменяемости установленных раз и навсегда пропорций рамки экрана.

3 на 4, 3 на 5, 3 на 6 — таковы предложенные пропорции экрана для показа широких фильмов. Они обнаруживают пределы, внутри которых вращается творческая мысль преобразователей экрана. Я не хочу быть грубым или преувеличенно символичным, сравнивая «пресмыкающиеся» прямоугольники предложенных форм с пресмыкающимся интеллектуальным уровнем кино, доведенного до этого давлением долларов, фунтов, франков или марок... Я вынужден указать, что, предлагая эти пропорции на обсуждение, мы лишний раз подчеркиваем тот факт, что в течение тридцати лет, исключив все другие варианты, мы из-за горизонтальной формы рамки удовлетворялись пятьюдесятью процентами композиционных возможностей кинематографа. Я имею в виду исключение всех возможностей использования вертикальной, устремленной вверх композиции. И вместо того чтобы воспользоваться возможностями, данными нам появлением широкого фильма, для «взламывания» этой отвратительной верхней части экрана, которая уже тридцать лет гнетет нас (лично меня шесть лет) и заставляет сохранять пассивную горизонтальность, мы оказываемся на грани еще большего подчеркивания этой горизонтальности.

Я ставлю своей целью защиту пятидесяти процентов композиционных возможностей, изгнанных с экрана. Мне хочется пропеть гимн сильной, мужественной, активной вертикальной композиции!

...Теперь вы, безусловно, решите, что мои доводы в пользу оптической рамки для самого синтетического из всех искусств — ведь возможности всех искусств заключены в кинематографии, хотя последняя их и не использует,— сводятся к тому, что эта рамка должна быть вертикальной.

Ничего подобного.

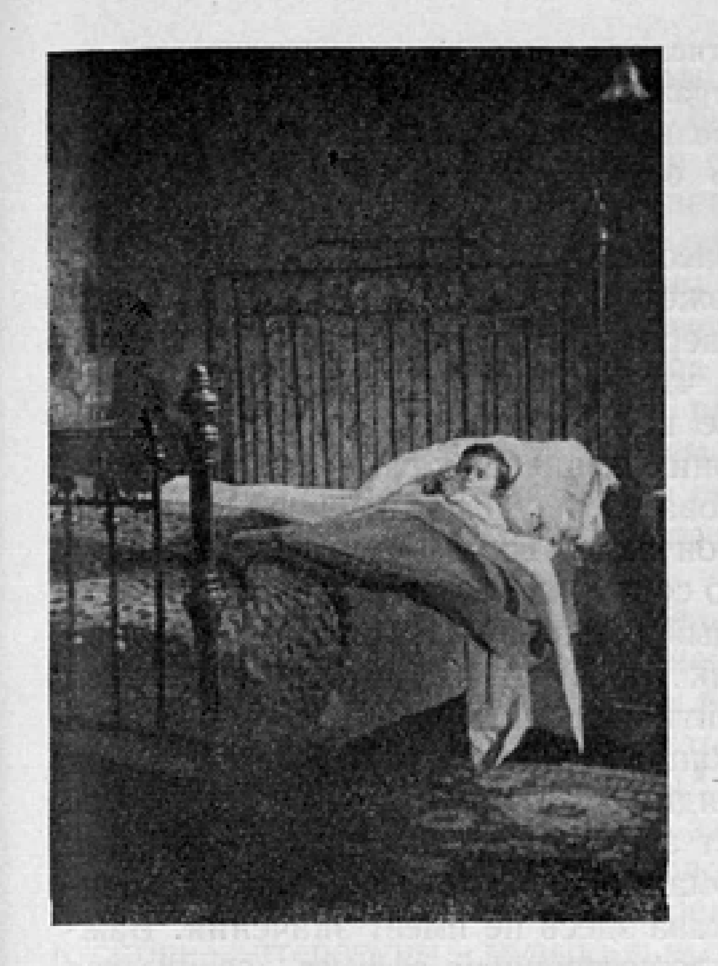
Ибо в сердцах сверхиндустриальных американцев или деятельно самоиндустриализирующихся русских еще не изжита тоска по бескрайним горизонтам полей, степей и пустынь. Тоска по «большим дорогам», «сражающимся караванам», «крытым фургонам», по беспредельной шири «старика Миссисипи». Эта тоска взывает к горизонтальному пространству.

С другой стороны, и индустриальная культура иногда платит дань этой «презренной форме». Она перекидывает нескончаемый Бруклинский мост влево от Манхэттена и затем с правой стороны пытается превзойти его Гудзоновским мостом. Она бесконечно растягивает тело бедного «Пыхтящего Билла» до размеров сегодняшних локомотивов линии Соузерн-Пасифик. Она выстраивает нескончаемые цепи человеческих тел (вернее, ног) в бесчисленных рядах девушек в мюзик-холлах, и, действительно, где предел всем прочим горизонтальным победам века электричества и стали!

И как контраст своим пантеистическим горизонтальным наклонностям, природа-мать преподносит нам на краю «Долины смерти» или Маявской пустыни трехсотфутовую громаду деревьев, названных именами генералов Шермана и Гранта, и другие гигантские секвойи, которые (если верить учебникам географии всех стран) созданы для того, чтобы сквозь них проходили туннели для экипажей и автомашин. И как бы в противоположность бесконечному горизонтальному контрдансу волн на краю океана, мы встречаем тот же элемент, устремленный вверх к небу в виде гейзеров. Крокодил, нежащийся на солнце, контрастирует с прямостоящим жирафом, который вместе со страусом и фламинго умоляет о приличной рамке, соответствующей их вертикальной форме.

Так что ни только горизонтальная, ни только вертикальная пропорции экрана не являются идеальными.

Как мы видим, действительность в формах природы, как и в формах





Кадры из экспериментального фильма «Дверь в стене», сделанного методом динамической рамки

тимости своей формы. И это особенно относится к возможностям динамической смены размеров — от маленького квадрата в центре до всеобъемлющего квадрата во весь экран».

Ничто не могло так ясно доказать остроту, дальновидность и теоретическую глубину идей советского кинорежиссера Сергея Эйзенштейна, как показанный в Лондоне двадцать шесть лет спустя экспериментальный фильм «Дверь в стене». Фильм был сделан (с помощью технического процесса, изобретенного американцем Гленном X. Альви) британской коммерческой компанией Ассошиэйтед Бритиш Патэ и Комитетом экспериментального производства Британского киноинститута. Фильм — цветной и длится полчаса. Вот как описывалась эта система в приглашении, разосланном институтом:

«Динамическая рамка была создана для того, чтобы преодолеть самый крупный недостаток современного широкого экрана, состоящий в том, что композиция каждого кадра, независимо от сюжета, строится внутри огромной неподвижной рамки. В нашем экспериментальном фильме декорация, действие и настроение каждой сцены выдвигают свои пространственные требования, причем требуемые горизонтальные или вертикальные формы экрана могут варьироваться — либо еле заметно, либо же внезапно, резко, в зависимости от необходимости. Панорама сада, например, заполняет весь экран, а ощущение узости улицы передается вертикальной рамкой...».

Эти мысли уточняются в программе показа:

«Введение широкого экрана было удачным, по крайней мере, с двух точек зрения: в борьбе с конкуренцией телевидения оно помогло поддержать интерес зрителей к кино, а также дало возможность кинематографистам достигнуть сногсшибательных эффектов, которые ранее были невозможны. Однако широкий экран имеет недостатки, на которые указывали как режиссеры, так и критики. Утрачивается ощущение интимности. И, кроме того, не существует формы экрана, годной для любого кадра, сцены или даже для каждого типа фильма. Крупные планы, например, часто оставляют большую часть экрана пустой; средние планы, где актеры видны в полный рост, трудно компоновать; сила воздействия дальнего плана ослабляется, потому что он недостаточно отличается от того масштаба, в каком показана остальная часть фильма.

В картине «Дверь в стене» форма изображения постоянно связывается с сюжетом, и расположение изображения на экране определяется характером сцены. Изменения рамки имеют место как на стыках между кадрами, так и внутри кадра. Некоторые эффекты более удачны, некоторые менее, но главной

целью картины было ответить на вопрос : в каком случае изменение рамки проходит незаметно, а в каком оно отвлекает зрителей? До какого предела можно перемещать статические рамки разных пропорций?»

Трудно представить себе более полный триумф того предложения, которое выдвигал Эйзенштейн в начале тридцатых годов на голливудской дискуссии!

●

Широкий экран пятидесятых годов, который царит сейчас повсюду, технически почти не отличается от широкого экрана тридцатых годов, который провалился. Изменились лишь условия. В 1930 году только начинали распространяться звуковые фильмы, западные кинопредприниматели надеялись на обогащение благодаря этой новинке, и большие суммы были затрачены на переоборудование кинотеатров для показа звуковых фильмов. В то время изобретение широкого экрана казалось несвоевременным.

Теперь же обстановка совершенно другая. Коммерческая конкуренция телевидения лишает западную кинопромышленность прибылей. Чтобы эффективно противостоять телевидению, магнаты кинематографии должны предложить нечто недосягаемое для конкурента, а именно—абсолютный размер изображения, значительно превосходящий все, что может дать телевидение в небольшой квартире зрителя. Именно это, а не бóльшая выразительность или разнообразие средств воздействия, объясняет победу широкого экрана в странах Запада.

Неполноценность этой победы уже теперь становится очевидной и для мыслящих кинематографистов и, возможно, подсознательно—для зрителей. Произойдут ли какие-нибудь изменения в связи с появлением фильма «Дверь в стене»? Решение этого вопроса зависит не только от технической пригодности новой системы.

Был ли фильм «Дверь в стене» удачен сам по себе?

«В основу фильма,— говорится в программе,— положен этот рассказ Уэллса потому, что он предоставляет самые широкие возможности для изобразительного решения, благодаря своеобразному сочетанию реализма и фантастики. Поскольку фильм создавался как экспериментальный, в нем было использовано максимальное количество приемов, причем они были втиснуты в картину относительно небольшую по метражу; думается, что в полнометражном фильме использование различных эффектов будет значительно более ограниченным».

В этом рассказе некий преуспевающий человек не может избавиться от воспоминаний об одной двери. Однажды ребенком он прошел через нее, чтобы испытать радость, волшебное счастье восприятия красоты. За это ничего не понимающие взрослые его наказали. Снова и снова на протяжении своего жизненного пути он видел волшебную дверь, и каждый раз это совпадало с кризисом в его карьере; и каждый раз жизнь и различные обстоятельства так торопили его, что он не успевал вновь пройти через дверь в сад красоты. В конце концов он решается: как только он еще раз увидит эту дверь, он войдет... Вскоре его находят за дверью, лежащим в мусорной яме со сломанной шеей... Философская ценность рассказа здесь не имеет значения. Важно, что художественный эффект достигается в нем чисто литературными средствами. Реалистическое изложение рассказа такого типа в кино неизбежно было бы скучным. Однако «динамическая рамка» настолько расширяет возможности экрана, что ему становятся доступными и подобные сюжеты.

Должен сказать, что я едва ли досмотрел бы такой фильм, если бы его показывали на обычном экране. На вариоэкране он казался интересным. Непрекращающиеся изменения размеров и форм рамки в соответствии с характером изображения—широкая рамка, узкая, большая, маленькая, еще меньше, изображение в одном, а затем в другом углу, сокращающееся, а затем увеличивающееся, чтобы обнажить нечто неожиданное,—все это походило на приемы талантливого рассказчика, умеющего заставить слушать его, независимо от того, интересует вас эта тема или нет.

Как же технически достигаются эти эффекты?

Фильм снимается самым обычным путем. Точно так же обычным способом монтируется рабочая копия. А затем на пленке делаются пометки о желаемой форме кадра. Эта форма создается оптическим методом в лаборатории.

Конечно, размер и форма кадра, будучи составной частью художественной интерпретации фильма, продумываются заранее, во время работы над сценарием.

Реакция зрителей на этот фильм была разнообразна. Некоторые режиссеры очень обрадовались возможности избавиться от ограничений неподвижной рамки. Однако многие зрители были обеспокоены, даже раздражены изменениями формы экрана. Нам представляется весьма знаменательным высказывание одного из тех, кому новая система не понравилась (он, между прочим, по работе был связан с широкоэкранными системами). Этот человек стыдливо признался, что ему больше всего по душе старые, консервативные пропорции экрана.

Создатели экспериментального фильма сами предупреждали, что частые изменения рамки и соответственный выбор сюжета были необходимы, чтобы наглядно показать все возможности испытываемой системы.

Но дело не только в некотором злоупотреблении этими возможностями в первом фильме. Любой вид передачи мысли посредством искусства—литературы, музыкальных ритмов, живописи, скульптуры, театра, кино—все это требует известной культуры восприятия. Искусство мало что может сказать людям, не привыкшим к определенным его формам. Поэтому, мне кажется, что новый метод, хотя он теоретически правилен и практически осуществим (как показал первый опыт) и хотя он многое обещает творческим работникам, тем не менее должен казаться надуманным, запутанным, усложненным для непривычного зрителя. Следовательно, многое зависит от того, будет ли этот метод достаточно широко использован, чтобы зритель привык к новой форме кинематографа.

Новая система требует сравнительно малых дополнительных затрат для производства фильмов, а также не вызывает необходимости в новой аппаратуре.

Но в ряде стран любые новшества распространяются только под давлением коммерческих интересов кинопромышленности. Звуковое кино могло бы развиться за целое поколение до того, как на это дело было брошено достаточное количество капитала и оно стало продвигаться вперед.

А что такое в эстетическом отношении «динамическая рамка», как не маски, которые были столь обычны во времена Гриффита, сорок лет тому назад? Теперь это делается не в кинокамере, а в лаборатории. Здесь нужный эффект достигается гораздо легче, и сам он—куда разнообразнее. Однако сумеют ли эти преимущества обеспечить «динамической рамке» место в нашем арсенале—то место, которое не смогла удержать маска?

Я не сомневаюсь в огромной потенциальной эстетической ценности «динамической рамки». Но станет ли она когда-либо достаточно «выгодной» для киноиндустрии и распространится ли настолько, что ее эффекты станут совершенно естественными для зрителей и она войдет в грамматику обычного кинематографического языка?

Эта проблема—решающая для будущего «динамической рамки».

Перевод с английского



АНГЛИЯ

Режиссер Люис Джильберт закончил фильм «Крик с улиц» — о беспризорных детях Англии. В фильме участвует восьмилетняя Дейна Уилсон, с большим успехом снимавшаяся в известной советскому зрителю картине «Обуза».

●

Журнал «Филмз энд филминг» сообщает об организации кинокомпании «Браянстоун филм». Это объединение «независимых продюсеров», по словам журнала, ставит своей целью «создание полноценных художественных нешаблонных фильмов».

●

Талантливая актриса Дон Адамс, выступившая в главной роли в картине Чарли Чаплина «Король в Нью-Йорке», по сообщениям печати, вынуждена за отсутствием более интересной работы сниматься вместе с американским актером Эдди Константин в очередном приключенческом фильме о шпионах — «Длинная дистанция».

АРГЕНТИНА

На международном кинофестивале в Мар дель Плата Большой приз получил фильм «Земляника» шведского режиссера Ингмара Бергмана.

Специальные премии присуждены французской картине «Мой дядюшка» Жака Тати и чехословацкой картине «Зеркало жизни» (режиссеры И. Крейчик и М. Маковец). За лучшую режиссуру премию получил Рольф Тиле — постановщик фильма «Девица Розмари» (ФРГ).

БОЛГАРИЯ

«В дебрях веков» — так называется цветной научно-популярный фильм, поставленный режиссером С. Парушевым по сценарию Г. Христова. Фильм рассказывает об экспозиции Софийского музея естествознания.

●

Режиссер Николай Боровишки совместно с оператором и сценаристом Георгием Алурковым снял документальный фильм «Созопольские рыбаки». В этой картине показано, как изменилась жизнь рыбаков при народной власти в Болгарии.

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На студии ДЕФА закончено несколько детских фильмов. Цветная картина «Необыкновенный день» режиссера Б. Бергмана рассказывает о том, что могло бы произойти, если бы люди отказались выполнять свои обязанности и стали бездельничать.

Фильм «Конечно, Нелли» режиссера К. Петцольда посвящен воспитанию чувства дружбы и коллективизма в детском саду.

●

Вышел на экраны первый фильм совместного производства ГДР и Болгарии «Звезды», поставленный по сценарию болгарского кинодраматурга Анжела Вагенштейна немецким режиссером Конрадом Вольфом. Эта драматическая повесть о любви унтер-офицера гитлеровской армии к еврейской девушке, которую фашисты увозят в лагерь уничтожения. Став очевидцем преступлений гитлеровцев, герой фильма осознает необходимость активного сопротивления фашизму.

ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА ГЕРМАНИИ

Появившийся на экранах Западной Германии фильм «Роммель вызывает Каир», даже по оценке правого еженедельника «Дер Шпигель», может вполне сойти за рекламный фильм бундесвера. Постановщики постарались изобразить войну как «благородный мужской спорт». По словам журнала, в характере этого фильма ощущается «веяние НАТО».

ИСПАНИЯ

Недобитый гитлеровец — штурмбаннфюрер СС Отто Скорцени, живущий в настоящее время в Мадриде, решил посвятить себя кинематографии.

Как сообщает печать, одна из испанских кинофирм пригласила бывшего эсэсовца участвовать в постановке фильма о похищении гестаповцами Муссолини в 1943 году.

ИТАЛИЯ

Режиссер Федерико Феллини ставит картину «Легкая жизнь». Основной ее герой — молодой журналист, пользующийся большим успехом у женщин. Эту роль исполняет Марчелло Мастройанни.

●

Вышла на экран кинокомедия «Гектар неба» молодого режиссера Аглауко Казадио. Это история похождений некоего авантюриста, который выдает себя за представителя фирмы, торгующей участками ... неба.

●

Комедия Лучиано Мартино «Петухам нравятся звезды» — о нравах итальянской «золотой молодежи», экранизирована режиссером Серджио Корбуччи под названием «Ребята с Париоли» (так называется один из районов Рима).



Над историческим фильмом «Карфаген в огне» работает режиссер Кармине Галлоне. В киногородке Чинечитта построены грандиозные декорации храма Молоха, сената, дворцов, галеры и т. п. В фильме участвуют Паоло Стоппа, а также французские актеры Пьер Брассер и Даниель Желен.

●

Джина Лоллобриджида исполняет заглавную роль в новой экранизации комедии Викторьена Сарду «Мадам Сан-Жен» (в немом фильме, созданном по этой же пьесе, в роли Катрин Лефевр снималась Глория Свенсон). Картину ставит Даниель Манн. Съемки будут проводиться в Италии, Франции и Югославии.

●

После успеха фильма «Рассказы про лето» режиссер Джанни Франчоллини решил снять еще один фильм из той же «курортной» серии. Персонажи нового фильма—курортники, в частности, группа девиц, стремящихся использовать летний сезон, чтобы удачно выйти замуж.

Сценарий подготовили те же авторы, которыми были написаны «Рассказы про лето»,—Альберто Моравиа, Эдоардо Антон, Серджио Амидеи и Эннио Фладжиано.

●

Режиссер Альберто Кавальканти намеревается снимать в Сицилии свой новый фильм, являющийся экранизацией известного рассказа Луиджи Пиранделло «Даль». Кавальканти известен как режиссер первых фильмов, поставленных по произведениям этого популярного сицилийского писателя. Из них наиболее удачным считается фильм «Покойный Маттиа Паскаль», созданный Кавальканти двадцать пять лет назад.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Первый в Китае мультипликационный фильм с использованием художественных вырезок из бумаги, «Чжу Ба-цзе», создается по мотивам известного китайского классического романа «Путешествие на Запад». В новой картине сочетаются традиции китайского театра теней и национального искусства художественных вырезок из бумаги, имеющего более чем тысячелетнюю историю.

●

Шанхайская студия научно-популярных фильмов выпускает кинокартину «Гимн жизни». В мае прошлого года в Шанхае на сталеплавильной печи произошла авария. Металлург Цю Цай-кан получил тяжелые ожоги. Сотни жителей города предложили свою кровь и кожу для спасения Цю Цай-кана. Благодаря их самопожертвованию и применению самых совершенных методов лечения жизнь героя труда была спасена. Этот фильм, построенный на фактическом материале, поставлен режиссерами Ту Шэн-хуа и Си Ци.

●

В городе Тяньцзине намечено построить крупную киностудию. Составлен генеральный проект, рассчитанный на сооружение комплекса съемочных павильонов, копировальной фабрики и других объектов. В настоящее время коллектив Тяньцзиньской студии выпускает документальные фильмы, отображающие жизнь провинции Хэбэй.

●

«Новый урок» —фильм, поставленный на Чанчуньской киностудии, затрагивает проблему сочетания учебы с производительным трудом. Сюжет фильма несложен. Студенты третьего курса химического факультета одного из высших учебных заведений Китая принимают решение создать свой собственный завод-лабораторию. У них есть теоретические знания, но не хватает производственных навыков. Поставленную перед ними задачу студентам удается выполнить в содружестве с рабочими. В фильме показано становление характеров молодых людей, смело преодолевающих трудности.

●

Новый фильм киностудии имени 1 августа «Секретарь укома» с успехом демонстрируется на экранах Китая. Картина показывает жизнь одного из уездов Южного Китая. Центральная фигура фильма—секретарь уездного комитета партии Чжоу. «Песня вдохновенного труда, где запевалой выступает секретарь Чжоу», — так называет эту кинокартину китайская печать.

●

Кинокартину «Пятеро героев на горе Волчий клык» (режиссер Ши Вэнь-чжи) выпустила киностудия имени 1 августа. Сценарий ее, основанный на реальном факте. написали Сунь Фу-тянь и Хэ Гу-яй. В 1940 году, в период антияпонской войны, пять бойцов 8-й Народно-освободительной армии Китая упорно сопротивлялись более чем трехтысячному отряду японцев. Израсходовав боеприпасы и не желая сдаваться врагу, они прыгнули в пропасть. Историю этих героев знают в Китае все от мала до велика. Новый фильм пользуется большим успехом в стране.



●

Пекинская киностудия имени 1 августа приняла к постановке коллективный сценарий, созданный работниками одного горнорудного предприятия и получивший название «Горняк».

●

Как сообщает журнал «Дачжун дяньин», в 1959 году основные студии страны создают примерно 120 художественных фильмов. Выпуск ряда крупных кинопроизведений приурочивается к десятой годовщине Китайской Народной Республики.

МЕКСИКА

В Мексике создана система широкоэкранного кино «Мексископ». Ожидается, что около четверти всех мексиканских фильмов будет производиться по этой системе. Деятели мексиканского кино считают, что это позволит существенно увеличить экспорт мексиканской кинопродукции.

●

По сообщениям печати, итальянская киноактриса Сильвана Пампанини после участия в съемках фильма «Жажда любви» режиссера Хесуса Сотомайора подписала ряд контрактов с другими мексиканскими режиссерами и решила навсегда остаться в Мексике.

●

Известный испанский режиссер Хуан Антонио Бардем приехал в Мексику для участия в создании фильма по роману мексиканского писателя Рамона Инклана.

Хотя определенные круги в Мексике призывали запретить Бардему участвовать в постановке картины, как режиссеру-иностранцу, большинство деятелей мексиканской кинематографии восприняло его приезд с удовлетворением. Газета «Эль популар» писала: «Мы за то, чтобы позволить Бардему поставить картину в Мексике потому, что он талантлив и его участие в работе нашей кинематографии будет способствовать поднятию ее уровня. Гуманизм и реализм фильмов Бардема—это как раз то, чего не хватает нашей национальной кинематографии. Будет только полезно, если за время своего пребывания в Мексике он поставит не одну, а несколько картин».

Выступая перед мексиканской публикой со своими взглядами на киноискусство, Бардем подчеркнул, что он никогда не делал фильмов для избранных: «Хороший фильм—это тот, который нравится не только режиссеру и его друзьям, но и миллионам зрителей».

●

Мексиканский режиссер Маурисио де ля Серка закончил съемку видового фильма «Запрятанный рай». Фильм рассказывает о жизни пернатых обитателей полуострова Юкатан. Кроме чисто натурных съемок в фильме есть и игровые моменты. В нем приняли участие актеры Хорхе Мартинес де Ойос, Мария Маркес и Тито Барона.

ПОЛЬША

Режиссер Анджей Мунк ставит картину «Косоглазое счастье» (прежнее название «Шесть воплощений Яна Пищика») по сценарию Ежи Ставинского. В главной роли (Яна Пищика) снимается Богумил Кобеля.

●

В картине «Кафе под Миногой» снимаются известные польские комедийные актеры Адольф Дымша и Феликс Хмурковский. Сценарий написан режиссером фильма Брониславом Броком и писателем Стефаном Вехсуким, повесть которого положена в основу картины.

США

Вышел на экраны фильм Мартина Ритта «Звук и ярость» по одноименному роману Уильяма Фолкнера. Действие происходит в одном из южных штатов в полуразорившейся помещичьей семье. Главные персонажи—властный и суровый молодой человек, ставший главой семьи (артист Юл Брюннер), его юная взбалмошная подопечная (Джоанна Вудворд), не желающая ему подчиняться, так как он всего лишь ее дальний родственник, ее мать—эгоистичная стареющая красавица (Маргарет Лейтон) и преданная старая служанка (эту роль исполняет талантливая негритянская актриса Этель Уотерз). Кинокритики отмечают хорошую игру большинства исполнителей в этом фильме, раскрывающем неприглядные нравы потомков рабовладельцев Юга.

●

Полнометражный широкоэкранный цветной мультфильм Уолта Диснея «Спящая красавица» (музыка П. И. Чайковского), снятый по системе «Технирама 70-*мм*», со стереофоническим звуком на шести звуковых дорожках, по сообщениям печати, пользуется большим успехом у зрителей. Производство фильма заняло около шести лет. Над ним работали 300 художников-мультипликаторов.



●

Режиссеры Альдо Рей (США) и Баччо Бандини (Италия) снимают фильм «Белые тени», действие которого происходит на Дальнем Севере. В фильме принимают участие артисты Антони Куинн (США) и Иоко Тани (Япония). По своему характеру этот фильм напоминает документальную картину «Нанук» Флаэрти и «Эскимосов» Ван Дайка. Съемки производятся за Полярным кругом, в районе Гудзонова залива и в Гренландии. Снимает картину итальянский оператор Альдо Тонти.

●

Актеры Мария Шелл и Гарри Купер впервые выступают вместе в цветном ковбойском фильме режиссера Дельмера Дэвиса «Дерево-виселица». Сюжет фильма развертывается в семидесятых годах прошлого века на золотых приисках.

●

Новый метод комбинированных съемок «Дайнемейшен», примененный при съемках фильма «Седьмое путешествие Синдбада», по отзыву критиков, дал хорошие результаты. Фирма «Колумбия» выпустила специальный короткометражный фильм, в котором подробно показано, как технически достигались те или иные эффекты.

●

Нью-йоркские критики отметили как лучший иностранный фильм французскую картину «Тот, кто должен умереть» Жюля Дассена.

●

Рамон Наварро, «звезда» немого кино, снимается в фильме режиссера Джорджа Кьюкора «Проклятый с ружьем», в котором участвуют также София Лорен и Антони Куинн.

ФРАНЦИЯ

Журнал «Фильм франсэ» приводит статистические данные, показывающие, что среди кинокартин последнего года наибольшей популярностью у парижских зрителей пользовался фильм Марселя Карне «Обманщики». На втором месте по числу зрителей — фильм Дени де ла Пателльера «Большие семейства» («Сильные мира сего»).

●

«Хрустальные звезды» — премии Киноакадемии за 1958 год — распределены следующим образом: Большая Международная премия — шведскому режиссеру Ингмару Бергману за фильм «Седьмая печать», Большая премия французского кино — фильму «Мещанин во дворянстве» (постановка Жана Мейера при участии актеров «Комеди Франсэз» — «за оригинальный вклад в экранизацию спектакля французского театра». Паскаль Одре («Живая вода») и Алэн Кюни («Влюбленные») получили Большую премию за лучшее исполнение ролей французскими актерами; Татьяна Самойлова («Летят журавли») и Монтгомери Клифт («Бал проклятых») — Большую премию как лучшие исполнители в иностранных фильмах.

●

Близ Дюнкерка проходили натурные съемки фильма «Приговор». Это первый полнометражный фильм молодого кинорежиссера Жана Валера, работавшего ранее ассистентом Марселя Карне (по фильму «Тереза Ракэн») и А. Кайятта («Перед потопом»). События, изображенные в фильме, происходят во время войны, незадолго до изгнания оккупантов из Франции. Группой участников Сопротивления убит нацистский преступник. Приговоренные к смерти французские патриоты заключены в подвал виллы, где помещается немецко-фашистская комендатура (это единственная декорация фильма). До казни осталось всего 24 часа. В подвал брошены руководитель профсоюзной группы (его играет Роже Ханэн), студент-медик (Робер Хоссейн), служащая почты (Марина Влади), эстрадная актриса (Беатриса Бретти). Через отдушину подвала они видят кусочек пляжа и моря, слышат грохот канонады. В картине раскрываются характеры этих очень разных людей, объединенных общей судьбой.

●

Жан Габен снимается в картине «Улица Лугов» по роману Рене Лефевра, которую ставит режиссер Дени де ла Пателльер.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В 1959 году Баррандовская студия выпускает 27 полнометражных художественных фильмов, из которых 18 посвящены жизни молодежи.

ЧИЛИ

Популярный иллюстрированный журнал «Эрсилья» опубликовал результаты ежегодно проводимого среди читателей опроса для установления лучших фильмов года. Большинством голосов в число десяти лучших картин 1958 года включены три советских фильма («Отелло», «Дон-Кихот» и «Летят журавли»), пять американских, один итальянский и один французский.

Журнал отмечает в этой связи, что на экранах Чили в 1958 году демонстрировались 354 иностранные картины. Подчеркивается, что, несмотря на сравнительно небольшое количество показанных в прошлом году советских фильмов (13), они заняли три призовых места.

Г. Рыклин

„АНОНС!"

В городе Зареченске мой дед был известен как человек самых честных и самых строгих правил.

Раз в неделю он мне дарил гривенник на «иллюзион». Так у нас в ту пору называли кино.

Но всякий раз, давая монету, он сурово наставлял:

— Гляди только, какая там картина. Если можно посмеяться,— пожалуйста, я не против. Но если показывают разные босяцкие штучки, то ни копейки не дам. Ты раньше расспроси, а потом покупай билет.

Я прибегал к кассе и деловито спрашивал толстую рыжую кассиршу:

— Хорошая картина?

— У нас плохих не бывает,— отвечала кассирша.

— Босяцкие штучки есть?

— Есть.

— Дайте скорей билет.

Дед вскоре пронюхал, что в «иллюзионе» не совсем благополучно. Что там показывают картины «Муж и жена—одна сатана», а то еще хуже—«Муж, жена и любовник».

Когда я пришел к деду за очередным гривенником, он, сердито нахмурив брови, сказал:

— Не дам. Раньше узнай, как называется картина.

Я со всех ног пустился бежать на другой конец города, где недалеко от базара высилось двухэтажное здание иллюзиона господина Янжула. Еще издали я увидел афишу, на которой сверху было крупными буквами нарисовано:

«А н о н с!»

Я сразу повернул обратно и, прибежав к дедушке, доложил:

— Картина замечательная. Видел афишу.

— Как называется?

— Анонс.

Дед вынул гривенник из жилетного кармана и милостиво произнес:

— Это можно. Анонс—это ничего. Ну, иди.

Меж тем афиши иллюзионов в ту пору чаще всего анонсировали фильмы с весьма двусмысленными названиями или в лучшем случае фильмы глупые до тошноты. Недаром один из самых популярных киногероев того времени носил фамилию Глупышкин. Залепить кому-либо в физиономию дюжину кремовых пирожных считалось верхом остроумия. А если Глупышкин (или ему подобный) по ходу действия терял штаны на глазах у почтеннейшей публики, то эта почтеннейшая публика награждала его громкими аплодисментами.

Но обыватель густо шел и на отъявленную порнографию и на незамысловатые трюки Глупышкина. А кинохозяевам, кинопредпринимателям, киноспекулянтам больше ничего и не требовалось. У кассы—хвост, и в этом смысл всей жизни, в этом успех. Так и дальше надо действовать. Рисуйте новый «анонс»!

В 1913 году инсценировали для кино нашумевший в те дни роман Вербицкой «Ключи счастья». Все герои фильма—истерики. Все покушаются на самоубийство. У главной героини—сумасшедшая мать. У главного героя—сумасшедший дядя.

На этих истериках и истеричках, самоубийцах и сумасшедших кинопредприниматель Тиман нажил в короткое время двести тысяч рублей.

А коли истерик и сумасшедший—ходкий товар, то немедленно на все экраны (особенно в глухой провинции) выскочили десятки таких прибыльных персонажей. «Анонс! В нашем иллюзионе в один вечер семеро сумасшедших и трое самоубийц!»

Кино в ту пору было немое. Сумасшедшие стрелялись втихомолку. Но для пущего эффекта за экраном иллюзиона падал стул в момент выстрела, и истерички в зале вздрагивали и вскрикивали: «ах, ах!». Им казалось, что пахло порохом.

Было бы ошибкой считать, что этим ограничивалось дореволюционное киноискусство в России. Уже появились Протазанов, Мозжухин, Гардин, Преображенская, Сушкевич, Максимов и другие режиссеры и актеры кино, настоящие художники.

Но им была отведена очень маленькая площадь на кинотерритории. И все они находились в жестких лапах кинопредпринимателей, в лапах купцов, для которых художественный фильм был таким же товаром, как мануфактура или древесина.

Владимир Ростиславович Гардин в своих воспоминаниях приводит такую сцену. Он в кабинете у одного видного кинопромышленника. Идет раз-

говор о новой картине. Вдруг зазвонил телефон.

Делец хватает трубку:

— Алло!.. Продавать ли путиловские? Сколько акций? Беру двести. Нефтяные? Беру сто. Манташевские? Беру восемьдесят. Сормово? Сколько? Тысячу? Взял! Жду звонка... Простите, Владимир Ростиславович, тут кое-какие малые делишки... Ну, так как насчет новой картины?..

А с новыми картинами бывало так. Одна фирма выпустила картину «Война и мир» по роману Л. Н. Толстого. Конкурирующая с ней фирма стряпает на скорую руку картину «Наташа Ростова», стряпает по примеру того незадачливого повара, который говорил: «За вкус не ручаюсь, но горячо будет».

И если бы Лев Николаевич увидел, что сделали с его Наташей, он бы на этот случай отказался от принципа непротивления злу...

«Анонс! За вкус не ручаюсь, но горячо будет»,— твердили кинопромышленники, рекламируя свой товар.

Вот несколько афиш того времени:



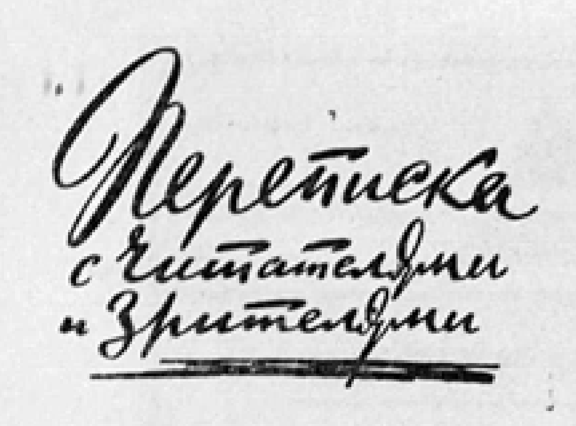




Один анонс сменялся другим. И в этих анонсах сквозило то, что мой дед называл коротко и ясно— «разные босяцкие штучки»...

Давно истлели эти афиши. Лишь отдельные экземпляры сохранились в музеях, чтобы поведать нашему молодому поколению: вот смотрите, от чего мы избавились четыре десятилетия тому назад.

Декрет Советского правительства о национализации кинопромышленности сорок лет назад зачеркнул пошлые «анонсы», зачеркнул кинохозяйчиков и киноделяг. И дал советскому кино путевку в жизнь.



ПОВТОРЕНИЕ ПРОЙДЕННОГО

Два новых фильма посвящены эпохе гражданской войны: «Ветер» (режиссеры А. Алов и В. Наумов) и «Шли солдаты» (режиссер Л. Трауберг).

При всем несходстве тем и событий, изображаемых в этих фильмах, не говоря уже о резком различии режиссерских и операторских «почерков», есть в них нечто общее. По существу эти два произведения кажутся двумя вариантами решения одной и той же сценарной схемы. И в том и в другом случае герои пробираются в столицу, попадая по дороге примерно в одни и те же положения. Мы видим их то в переполненных до отказа поездах (обыгрываются крыши вагонов, подножки, тамбуры, собачьи ящики), то на свадьбах (разгульных или подчеркнуто печальных), не говоря уж о бесчисленных погонях, перестрелках, расстрелах и т. д. Много внимания уделяется живописной обрисовке отдельных «экзотических» персонажей (беспризорник, проститутка, анархисты, дезертиры, спекулянты и т. п.), а также показу «злачных мест» (рестораны, публичные дома и пр.).

Вспоминая пройденные этапы развития советской кинематографии, приходишь к выводу: ведь все это уже было! И показ революционных событий на «необычном» фоне, и нарочитая экзотика обыгрываемых персонажей, и непоследовательный, рваный монтаж, и нагромождение ужасов... Достаточно привести названия ныне полузабытых фильмов: «Предатель» А. Роома, «Транспорт огня» А. Иванова, «Чертово колесо» ФЭКСов, «2—Бульди—2» Л Кулешова... Там тоже воскресали расстрелянные, революционеры тоже спасались в паноптикумах и публичных домах, появлялись и исчезали таинственные незнакомцы и т. д. и т. п. И каким ненужным

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

Редакция получила много писем зрителей (от группы студентов Казахского университета, Т. Челетаревой из Одессы, Е. и Л. Алексеевых из г. Луцка и других) с откликами на фильм «Евгений Онегин». Авторы писем выражают благодарность создателям фильма, просят продолжить интересное начинание студии «Ленфильм» и создать новые фильмы—оперы и балеты.

Т. Челетарева пишет, что «фильм по-новому показал бессмертное произведение двух гениев—Пушкина и Чайковского и вызвал восхищение зрителей».

«Нам кажется, что использованный постановщиком прием—соединение игры киноактеров с голосами лучших оперных певцов—прекрасно оправдал себя»,—пишут Е. и Л. Алексеевы.

Студенты Казахского университета выражают особое восхищение игрой артистки А. Шенгелая, исполнявшей роль Татьяны: «Она создала удивительно нежный, обаятельный образ».

●

Д. Авдонков (деревня Каменка, Красноярского края) критикует в своем письме фильм «Песня первой любви». «После просмотра картины у нас в клубе возник недоуменный вопрос: с какой целью создавалась она? Чтобы показать вред пьянства? Но это же прописная истина! Или же хотели доказать, что опустившийся человек может снова встать на правильный путь? Тоже мысль не новая. Вероятно, и на эту тему можно создать хороший фильм, но в «Песне первой любви» она решена неудачно».

А. Слупко (г. Суоярви) сравнивает повесть А. Авдеенко «Над Тиссой» с одноименным фильмом, которому он дает отрицательную оценку. «Особенное недоумение, —пишет А. Слупко,—вызывает эпизод поимки Кларка. В книге разоблачение и арест матерого шпиона показаны как труднейшая и опаснейшая операция, стоившая пограничникам многих жертв. В кино же Кларка задерживает неопытный солдат, превращенный по воле режиссера в циркача».

●

Л. Невский (г. Тюмень) обращается к работникам кинематографии с просьбой создать фильмы о жизни специальных учебных заведений—суворовских, ремесленных, железнодорожных училищ и т. п. По мнению автора письма, такие фильмы могут иметь большое воспитательное значение.

оказалось все это при воплощении образов великой революции!

Отсутствие углубленной психологической обрисовки действующих лиц заменяется стремительным развитием действия. Сцены братания и гибели солдат в окопах показываются настолько бегло и неотчетливо, что теряется не только линия фронта, но и линия поведения героев («Шли солдаты»). Немало в обеих картинах драк и зуботычин. В фильме «Шли солдаты» немецкий генерал бьет солдата, солдат-окопник—столичного анархиста. В фильме «Ветер» комсомолец избивает воришку, посаженая мать—жениха, а заодно с ним и невесту вместе с посаженым отцом. Тут и избиение березовыми вениками, и «фотогеничная» драка голых людей в облаках пара в бане... При всей насыщенности картин подобным «действием» они кажутся статичными и фрагментарными. Иногда даже трудно установить связь отдельных сцен, а порой и места действия. Не потому ли ст ль сугубо «постановочными» выглядят отдельные сцены, вроде ночевки героев в полуразрушен ой церкви («Ветер») или устроенного «отцами города» банкета по поводу прихода немецких оккупантов («Шли солдаты»).

Из-за внесения в фильм множества побочных мотивов утрачивается естественность рассказа. Речь комсомольца в церкви, «остраненная» тревожным пламенем множества зажженных свечей (странное поведение подпольщика-комсомольца в городе, оккупированном белыми!), психологические переживания офицера и проститутки за ресторанным столиком («Ветер»), эпизоды любовных объяснений солдата-анархиста и девушки, спасшей его от смерти, беседа фронтовика с подгулявшей вдовушкой за свадебным столом («Шли солдаты»)—все это кажется сугубо нарочитым.

Даже прекрасная игра исполнителей (С. Бондарчук, Э. Леждей, Э. Гарин), отдельные интересно поставленные сцены (массовые сцены на станционных путях в «Ветре», сцены в Смольном, где так чувствуется сильная сторона режиссуры Л. Трауберга) не могут восполнить отсутствие того, что когда-то потрясало нас при воплощении неповторимой романтики первых революционных лет в «Чапаеве», в «Депутате Балтики», в «Последней ночи» и что опять недавно прозвучало с большой силой в «Тихом Доне» и «Коммунисте»—реалистическую ясность изложения событий, философскую насыщенность кинематографических образов, поэтичность и взволнованность рассказа о человеческих судьбах.

А. СТАРОДУБОВ

Днепропетровск

В. Фирсов (г. Сумы) в большом письме подвергает анализу фильм «Киевлянка» и, отмечая его достоинства, вместе с тем указывает на фрагментарность, недостаточную связь между различными эпизодами картины. «Зрителям самим приходится связывать разные эпизоды, строя догадки и предположения. Фильм похож на книгу, из которой выдрано много страниц».

●

Л. Попов (г. Якутск) задает работникам мультипликационного кино вопрос: «Почему до сих пор не созданы короткометражные рисованные фильмы по карикатурам датского художника Бидструпа?» Нельзя не согласиться с автором письма, что рисунки Бидструпа могут послужить благодарным материалом для интересных и своеобразных коротких фильмов.

Н. Каморин (г. Кинешма) присоединяет свой голос к положительным откликам печати на фильм «Чрезвычайное происшествие». Он отмечает успех фильма у зрителей и особенно выделяет работу актера В. Тихонова, создавшего образ одесского моряка Виктора Райского.

●

Н. Чибалашвили (г. Тбилиси) горячо поддерживает предложение читателя Б. Кривенко, опубликованное в нашем журнале (№ 5 за 1958 год),—организовать издание массовой популярной «Библиотеки кинозрителя». «Всем известно, что книги по кино, выходящие в свет, молниеносно исчезают,—пишет автор письма.—Так, например, новая книга о кинорежиссере Я. Протазанове была распродана буквально за несколько дней и сейчас стала библиографической редкостью».

Л. Каулик (г. Ялта) посвящает свое письмо трудной, но почетной профессии киноактера. Указывая на важную роль актера в создании кинематографического образа, автор письма упрекает некоторых режиссеров в безразличии к запросам исполнителей. Он выражает сожаление, что многие талантливые киноактеры, находящиеся в расцвете своих творческих сил (Л. Орлова, Т. Макарова, А. Войцик, Е. Кузьмина, О. Жизнева), редко появляются на наших экранах.

●

О большой любви зрителей к искусству мультипликационного кино пишет С. Стрельцова (г. Грозный). Она сожалеет, что прокатные организации мало внимания уделяют рекламе мультфильмов. С. Стрельцова предлагает, чтобы мультфильмы шире демонстрировались в кинотеатрах.

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Жестокость», 9 ч.
Автор сценария П. Нилин; режиссер-постановщик В. Скуйбин; оператор Т. Лебешев; художник И. Пластинкин; режиссер А. Левшин; композитор М. Меерович; звукооператор В. Зорин.

В ролях: Малышев — Г. Юматов, Баукин — Б. Андреев, начальник — Н. Крючков, автор — А. Суснин, Узелков — В. Андреев, Юлька — М. Жигунова, Кланька — К. Хабарова, Воронцов — А. Ячницкий, сотрудники угрозыска: Н. Погодин, В. Богачев, А. Коротюков.

В эпизодах: И. Колин, М. Трояновский, К. Немоляев, А. Кубацкий, Б. Шухмин, Н. Парфенов, П. Винник, Н. Сморчков, И. Пушкарев, Б. Гуров, А. Лебедев, В. Лазарев, В. Алешин, П. Мухин, В. Елизаров, П. Тимофеев.

«Хованщина» (народная музыкальная драма М. Мусоргского), 14 ч., цветной.
Авторы сценария: А. Абрамова, Д. Шостакович, при участии В. Строевой; режиссер-постановщик В. Строева; оператор В. Домбровский; режиссер Д. Тамбиева; художник А. Борисов; музыкальная редакция и инструментовка Д. Шостаковича; звукооператор В. Зорин. Комбинированные съемки: оператор И. Фелицын; художник Н. Звонарев. Балетмейстер С. Корень; хормейстер А. Хазанов; концертмейстер С. Бриккер.

В ролях: князь Иван Хованский, начальник Стрелецкого приказа — А. Кривченя, князь Андрей Хованский — А. Григорьев, Кузька, молодой стрелец — А. Масленников; стрельцы: С. Колтыпин, Л. Криторов, Д. Бедросян, В. Гаврюшов, Ю. Горбунов, А. Николаев, М. Шкапцов; князь Василий Голицын — В. Петров, боярин Шакловитый — Е. Кибкало, вожак — В. Нечипайло; пришлые люди: Ф. Годовкин, И. Ионов, Л. Маслов, А. Серов, И. Сипаев, И. Хапов; Досифей — М. Рейзен, Марфа — К. Леонова, подьячий — Н. Захаров, С. Бекасов, Эмма, девушка из немецкой слободы — В. Громова, пастор — Г. Панков, Сусанна, раскольница — Л. Гриценко, пленная персидка — Майя Плисецкая, Варсонофьев, доверенное лицо князя Голицына — Ф. Фокин, клеврет князя Голицына — Т. Черняков, боярин Стрешнев — Ю. Дементьев; стрелецкие жены: Л. Гаврилюк, И. Зорина, Л. Новоселова, Г. Савченко, Е. Санько.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО

«Первый парень», 9 ч.
Авторы сценария П. Лубенский, В. Безорудько; режиссер-постановщик С. Параджанов; оператор С. Ревенко; художники: А. Лисенбарт, В. Новаков; режиссер О. Ленциус; композитор Е. Зубцов; звукооператор Н. Авраменко; текст песен: Н. Хоменко, П. Глазовой.

В ролях: Юшка — Г. Карпов, Одарка — Л. Сосюра, Данила — Ю. Сатаров, Катря — В. Коваленко, Журба — А. Андриенко-Земсков, Сидор — Н. Шутько, Фрося — Т. Алексеева, Явдошка — Л. Орлова, Панас — М. Крамар, Макар — Я. Сасько, дед Терешко — Н. Яковченко, вратарь «Зари» — Ю. Цупко, мать Одарки — В. Чайка, дед Карпо — И. Матвеев.

АЛМА-АТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«На диком бреге Иртыша», 10 ч.
Авторы сценария: В. Абызов, Ш. Хусаинов, при участии Е. Арона; режиссер-постановщик Е. Арон; главный оператор М. Беркович; режиссер И. Верещагин; оператор Ю. Стебут; художник-постановщик П. Зальцман; композитор Г. Жубанова; звукооператоры: Б. Левкович, С. Першин; песни В. Булгаровского; текст песен М. Берковича, И. Есенберлина.

В ролях: Уралов — К. Байсеитов, Вакулин — Л. Пирогов, Григорий — Н. Ключнев, Жанай — А. Ашимов, Тайка — Л. Мартюшова, Муратова — Х. Букеева, Алжанов — Н. Жантурин, Лаврова — Э. Цесарская, Муратов — Ш. Мусин, Дарига — Г. Утепова, Рахимбеков — Б. Калтаев, Ажар — Ф. Перзодаева.

В эпизодах: П. Кайров, Б. Акылбаев, С. Журабаева, Б. Ильинский, И. Касымов, Г. Николаев, А. Оналбаев, И. Пирогова, А. Подвигин.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Чужая в поселке», 9 ч.
Авторы сценария: В. Саулескалн, Я. Грант; режиссер-постановщик А. Неретнек; главный оператор З. Витолс; оператор Я. Бриедис; режиссер Я. Целмс; художник А. Майлитис; композитор Н. Золотонос; звукооператор А. Патрикеева.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм»; режиссер дубляжа В. Семаков; звукооператор дубляжа А. Павлов.

В ролях: Элза—Вия Артмане, Янис—Г. Цалинскис, Стагарс—Я. Осис, Катрина — Б. Озолиня, Анлизе — А. Салдума, Луция—И. Тироле, Стагис—А. Янушанс, Суструпс—Е. Валтерс, Кисис—К. Себрис, Цалитис—Х. Лиепиньш, Бернатс—Т. Аболиньш, Озолкалнс—Х. Миссиньш, Мелания—А. Орловская.

В эпизодах: Е. Ферда, Р. Крейцумс, А. Цепуритис, В. Крузе, А. Лиедскалниня, И. Хинценберг, У. Пуцитис.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Али-Баба и сорок разбойников», 3 ч., цветной.

Автор сценария А. Маковский; режиссер Г. Ломидзе; художник-постановщик В. Бордзиловский; операторы: Т. Бунимович, Н. Гринберг; художник А. Дураков; композитор Э. Колмановский; звукооператор Б. Фильчиков; кукловоды: Л. Жданов, К. Мамонов, Д. Меламед, Б. Меерович, П. Петров, В. Шилобреев, В. Пузанов, М. Бендерская. Главный художник Р. Гуров; художники кукол: Н. Солнцев, В. Куранов, О. Масаинов, Н. Целиков, П. Гусев, Г. Лютинский, В. Чернихова. Текст читает А. Петросян.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Красные ребята», 11 ч.

Производство Чанчуньской киностудии. Автор сценария Цао Юй; режиссер Су Ли; оператор Ли Гуанхуэй; художник Дун Цзин-вэнь; композитор Чжан Ди-чан; звукооператор Цюэ Цзинсю.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького; режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: Су Бао—Чэнь Кэ-жань (дублирует Володя Алексеенко), Си Мэй—Нин Хэ (М. Корабельникова), Ху Цзай—Ван Хэ-юн (М. Барабанова), Дун Я-цзы—Гуань Цзин-си (Зоя Данилина), дедушка Ли—Чжан Янь (С. Цейц), председатель Ли—Чжао Цзы-минь (Г. Юдин), Цзин Гэнь—Лу Чжэнь-цзи (М. Виноградова), Шуй Шэн—Лю Чунь-шэнь (Толя Гаврилов), Хуан Цзин-бо — Ли Мэн-яо (Б. Кордунов), Сяо Чжэнь-у—Ань Чжэнь-цзян (Н. Граббе).

●

«Воздушный змей с края света», 8 ч.

Производство «Косинор» (Франция) и Пекинской студии (Китай).

Авторы сценария: Роже Пиго, Ван Кья-и, Антуан Тюдаль; режиссер Роже Пиго, сопостановщик Ван Кья-и; главный оператор Анри Алекан; оператор Вилли Виллербю; композиторы: Луи Бессьер, Туан Се-чун; звукооператоры: Сивель, Маркетти, Чен Ен-ши; монтаж Маринеты Кадикс.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм»; режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В детских ролях: Патрик Де-Бардин, Сильвиана Розенберг, Жерар Шиманский, Моника Гоа, Чен Мин-чен, Лю Шон, Ин Ши-юн, Ян Ди-ван.

В ролях: Габриель Фонтан, Клер Жерар, Анни Ноэль, Ги Делорм, Чан Чум-ва, Сье Тьен.

Роли дублируют: Слава Муратов, Люба Садовникова, Игорь Горбунов, Люся Барсукова, Коля Мельников, Витя Адеев, Ваня Александров, Жора Козлов, Д. Волосов, А. Столбов, Е. Уварова, К. Куракина

●

«Обуза», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Макс Вальтер, Шульц, Франк Фогель; режиссер Франк Фогель; оператор Эрих Гуско; художник Артур Гюнтер; композитор Герд Натшинский.

Фильм дублирован на Одесской студии; режиссер дубляжа Ф. Каплан; звукооператор дубляжа Г. Коненкин.

В ролях: Хорст Дринда, Кристель Боденштайн, Герхарт Бинерт, Эрика Дункельман, Пауль Р. Хенкер, Иоахим Мартенс, Марта Легал, Харри Гильман.

Роли дублировали: Густав—В. Тихонов, Кристель—Н. Батурина, отец—П. Михайлов, мать—Л. Полякова, Вилли—В. Гурин, Альфред—Е. Котов, тетя Минна—Н. Бухарина, Шпиттелькарл—Э. Геллер.

●

«Процесс откладывается», 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и режиссер Герберт Бальманн; операторы: Е. В. Фидлер, Отто Ханиш; художник Оскар Пити; композитор Жан Курт Форест; звукооператор Карл Трамбург.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького; режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В главных ролях: Мари Егере—Гизела Улен (дублирует В. Караваева), Михаэль Фиркант—Гаймунд Шельхер (В. Дружников), начальник тюрьмы—Герхардт Бинерт (В. Соловьев), Гроссерт—Герри Вольф (И. Кириллов), Вальдег—Фридрих Гихтер (А. Кельберер), Содш—Вальтраут Крамм (Е. Тэн), Лотти—Бригитта Краузе (С. Коновалова), доктор Зейфт—Петер Кивитт (Г. Шпигель), Пунтши—Александр Хегарт (В. Сошальский).

●

«Швед - лотерейщик» (по одноименной новелле Мартина Андерсена-Нексе), 7 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Иоахим Кунерт, Иенс Герлах; режиссер Иоахим Кунерт; оператор Отто Мерц; художник Герхарт Хельвиг; композитор Андре Азриель; звукооператор Курт Эпперс.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм»; режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Швед-лотерейщик— Эрвин Гешоннек (дублирует П. Усовниченко), его жена—Соня Зуттер (Л. Гурова), Бергендаль—Гарри Хиндемит (Н. Кузьмин), Линдквист—Иоген Томас (Ф. Федоровский), почтовый чиновник—Ганс Клеринг (Г. Сатини), Хинкебейн—Густав Пюттер (И. Назаров).

●

«Две матери» (по новелле Йо Тидеманна), 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Йо Тидеманн, Франк Бийер; режиссер Франк Бийер; оператор Отто Мерц; художник Альфред Гиршмайер; композитор Иоахим Верцлау; звукооператор Бернд Гербин.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького; режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

В ролях: Франсис Спира, Хельга Гёринг, Рут Ваккер, Вильгельм Кохходе, Курт Олигмюллер, Хейнц Диз, Фред Людвиг, Тони.

Роли дублируют: Мадлен—Л. Смирнова, Гедвига—В. Енютина, Ютта—Г. Малькова, Тони—М. Корабельникова, доктор Веллер—К. Карельских, дядя Фриц—Я. Беленький, американец—А. Карапетян.

●

«Только женщина» (по роману Гедды Циннер), 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Эрих Эбермайер, Гедда Циннер; режиссер Карл Бальхауз; оператор Гётц Нойман; художник Эрих Цандер; композитор Эбер-

гард Шмидт; звукооператор Карл Трамбург.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького; режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Карла Рункель, Рудольф Грабов, Лоре Фриш, Хельга Гёринг, Рут Балдор, Ганс Финор и другие.

Роли дублировали: Луиза—Н. Зорская, Петерс — А. Карапетян, Денигарт — В. Хохряков, Антония—Л. Де-Марки, Клемм—А. Вовси, Мелани—С. Коновалова.

●

«Дезертир», 9 ч.

Производство творческого коллектива «57» студии художественных фильмов во Вроцлаве, Польша.

Автор сценария Ежи Стефан Ставинский; режиссер Витольд Лесевич; оператор Сергиуш Спрудин; художник Войцех Криштофьяк; композитор Адам Валацинский; звукооператор Збигнев Вольский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького; режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

В ролях: Роберт—Юзеф Новак (дублирует И. Кириллов), Эльжбета—Мария Цесельска (С. Холина), Каролькова—Ванда Лучицка (Е. Егорова), Сливьок —М. Сервинский (К. Тыртов), Штайнер—Мариуш Дмоховский (Г. Юдин), Хайнрих—Веслав Голас (Н. Александрович), Клайн—Я. Новак (Я. Янакиев).

●

«Война и мир» (по роману Л. Н. Толстого), первая серия, 11 ч., цветной.

Производство «Понти де Лаурентис» (Италия), «Парамаунт» (США).

Авторы сценария: Марио Камерини, Эннио де Кончини, Джан Гаспаре Наполитано, Иво Перилли, Марио Солдати; режиссер Кинг Видор; оператор Джек Кардифф; художники: Марио Кьяри, Марио Гарбулья; композитор Нино Рота; звукооператоры: Фило Делла Торре, Альдо Кальпини.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького; режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Л. Канн.

В ролях: граф Ростов—Бэрри Джонс (дублирует Р. Плятт), графиня Ростова—Леа Сейдл (Е. Егорова), Наташа—Одри Хепбэрн (М. Виноградова), Николай—Джереми Бретт (В. Ларионов), Петя—Сэн Баретт (Ю. Кротенко), Соня—Мэй Бритт (А. Кончакова), князь Болконский—Уилфрид Лоусон (М. Трояновский), Андрей—Мел Феррер (В. Дружников), Лиза—Милли Виталс (С. Мизери), княжна Марья—Анна Мария Ферреро (З. Земнухова), князь Курагин—Туллио Гарминати (А. Кельберер), Анатоль — Витторио Гассман (И. Кириллов), Элен—Анита Экберг (Е. Фадеева), Пьер Безухов—Генри Фонда (М. Бернес), Долохов—Хельмус Дантин (Б. Кордунов), Денисов—Петрик Грин (Е. Весник), Кутузов — Оскар Хомолка (Л. Свердлин), Наполеон—Герберт Лом (В. Кенигсон).

●

«Дорога длиною в год», первая серия, широкоэкранный, 8 ч.

Производство «Ядранфильм», Югославия.

Авторы сценария: Джузеппе Де Сантис, Маурицио Феррер, Джанни Пуччини, Тони Гуерра, Элио Петри, Марио Сократе; режиссер Джузеппе Де Сантис; оператор Марко Скарпели; художник Желамир Заготта; композитор Владимир Краус-Райтерич; звукооператор Альберт Прегерник.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм»; режиссер дубляжа Г. Калитиевский, звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Катарина—Сильвана Пампанини (дублирует Н. Никитина), Наклапало—Массимо Джиротти (А. Консовский), Эмиль—Берт Сотлар (М. Погоржельский), Агнесса—Хермина Пепинич (А. Петухова), Давид—Никша Стефанини (В. Кенигсон), Сюзанна—Элеонора Роси-Драго (И. Карташева), Бернард — Антон Врдоляк (Н. Александрович), Анжела—Гордана Милетич (А. Кончакова), Лоренцо—Ивица Пайер (О. Голубицкий), Роза—Лиа Рио Барбиери (З. Земнухова), учитель—Миливое Живанович (В. Соловьев.)

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ (ЦСДФ)

«Надежда Константиновна Крупская» (к 90-летию со дня рождения), 2 ч.

Автор сценария Е. Кригер; режиссер С. Бубрик; оператор Е. Ефимов. В фильме использованы материалы Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС и Государственного кино-фото-фоноархива СССР. Консультант В. Дридзо.

●

«Шекспировский мемориальный театр в Москве», 1 ч.

Автор сценария А. Аникст; режиссер С. Репников; операторы: Е. Ефимов, А. Хавчин.

О гастролях в Москве Шекспировского мемориального театра.

●

«В день независимости Цейлона», 1 ч.

Автор-оператор М. Ошурков; оператор Ю. Буслаев; монтаж В. Окуневой; автор дикторского текста В. Горохов.

Спецвыпуск об 11-й годовщине независимости Цейлона.

●

«Поль Робсон», 6 ч.

Авторы сценария: С. Кирсанов, В. Горохов; режиссер В. Катанян; операторы: Г. Монгловская, А. Хавчин. В фильме использованы материалы Госкиноархива и Госфильмофонда.

●

«Глазами современника» (о выставке изобразительного искусства стран социализма), 4 ч., цветной.

Режиссер А. Рыбакова; оператор А. Левитан; автор дикторского текста В. Комиссаржевский.

●

«На льду и на воде», 2 ч., цветной.

Режиссер - оператор А. Зенякин; оператор В. Микоша; монтаж В. Плотниковой.

Киноэтюд о фигурном плавании и первом советском ревю на льду «Зимняя фантазия».

●

«Что мы видели в США», 8 ч., цветной.

Автор-оператор П. Русанов; автор дикторского текста М. Семенова.

О пребывании советской сельскохозяйственной делегации в США.

●

«Подписка продолжается», 1 ч.

Режиссер Г. Блинов.

●

«Встреча на ледяной арене», 1 ч.

Режиссер - оператор А. Зенякин; операторы: В. Микоша, А. Грек.

О совместном выступлении американских и советских артистов на льду во Дворце спорта.

●

«На крутом подъеме», 4 ч.

Авторы сценария: В. Беляев, В. Беликов; режиссер В. Беляев.

О пути, пройденном колхозами и совхозами нашей страны за период после Пленума ЦК КПСС в сентябре 1953 года.

«**Съезд советских профсоюзов**», 1 ч.
Монтаж режиссера З. Тулубьевой.

О работе XII съезда профессиональных союзов СССР.

«**На чемпионате мира по хоккею**», 1 ч.
Монтаж режиссера И. Венжер.

О финальных играх на первенство мира и Европы по хоккею.

«**Мяч в игре**», 1 ч.
Режиссер М. Ошурков; операторы: А. Хавчин, Ю. Буслаев, А. Зенякин, В. Киселев, Ю. Леонгардт, Н. Соловьев.

Об открытии футбольного сезона 1959 года в нашей стране.

«**Первое мая в Москве**», 2 ч., цветной.
Режиссер А. Рыбакова.

«**Шагай, семилетка!**», 6 ч.
Авторы сценария: А. Злобин, Е. Рябчиков; текст песен Р. Рождественского; режиссеры: Ф. Киселев, И. Посельский, К. Рушницкая; операторы: А. Кричевский, А. Семин, М. Глидер.

Фильм-лекция о «Контрольных цифрах развития народного хозяйства СССР на 1959—1965 годы».

«**Дерево дружбы**» (о пребывании советской правительственной делегации в Индии), 3 ч., цветной.
Режиссер М. Славинская; операторы: В. Комаров, Л. Котляренко; автор дикторского текста А. Кривицкий.

ЦСДФ (СССР) И ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ В ПЕКИНЕ (КНР)

«**На волжских просторах**», 5 ч., цветной, широкоэкранный.
Авторы сценария: Д. Заславский, Л. Варламов; режиссеры: Л. Варламов, Шень Жун; операторы: А. Сологубов, В. Цитрон, Ван Дэ-чен, Сюй Цзы-цян; автор дикторского текста Г. Кублицкий.

О великой русской реке, о коренных изменениях, которые произошли на Волге за годы Советской власти.

«**Солнце взошло над Янцзы**», 7 ч., цветной.
Автор сценария Фан Цзи; режиссеры: Л. Варламов, Шень Жун; операторы: А. Сологубов, В. Цитрон, Ван Дэ-чен, Сюй Цзы-цян.

О великой реке Китая Янцзы, о китайском народе, строящем новую жизнь.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«**Идущие впереди**», 2 ч.
Авторы сценария: В. Гурвич, В. Самойлов; режиссер Е. Вермишева; оператор А. Погорелый.

Кинорепортаж о бригадах коммунистического труда Ленинграда.

«**Первый рейс**», 1 ч.
Автор-оператор С. Масленников (в фильме использованы съемки научного сотрудника В. Китаева); литературный материал и дикторский текст В. Азова.

О подводной научной рыбопромысловой экспедиции.

«**Дорога большого газа**», 2 ч.
Автор сценария Т. Непомнящий; режиссер О. Жухина; оператор А. Иванов. Консультант С. Тищенко.

О строительстве газопровода Серпухов—Ленинград.

«**Ижорцы**» (кинорепортаж о первых днях семилетки), 1 ч.
Автор дикторского текста и режиссер Н. Комаревцев; оператор В. Валдайцев.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«**Новолипецкий металлургический**», 1 ч.
Автор сценария Г. Аронов; режиссер М. Плоскин; оператор Ф. Чухлебов.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«**Призыв рязанских животноводов**», 2 ч.
Авторы сценария: В. Кагарлицкий, А. Чувакин; режиссер В. Кагарлицкий; операторы: Г. Амиров, А. Казначеев, В. Косицын, Н. Степанов.

О призыве рязанских животноводов выполнить семилетку досрочно.

«**Обучение радиотелеграфистов**», 2 ч.
Автор сценария С. Розен; режиссер-оператор Н. Степанов.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«**Одна семья**», 1 ч.
Автор-оператор М. Шнейдеров.

Очерк о передовых людях Рижского радиозавода имени А. С. Попова.

НИЖНЕВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«**Молодость великой реки**» 3 ч., цветной.
Автор сценария Г. Раневский; режиссер В. Тюхменев, главный оператор А. Софьин; операторы: А. Булдаков, Д. Ибрагимов.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

«**Ему 150 лет**», 2 ч.
Авторы сценария: М. Мусаев, Н. Паниев; режиссер Ш. Махмудбеков; оператор Т. Ахундов.

О старейшем азербайджанском колхознике Махмуде Эйвазове.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«**В устье Немана**» (из цикла «Знаете ли вы свой край?»), 1 ч.
Автор сценария В. Мозурюнас; режиссер-оператор Л. Таутримас. Консультанты: К. Янкявичус, И. Рундзявичус.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«**Славный юбилей**», 2 ч.
Автор сценария Г. Нехай; режиссер-оператор И. Вейнерович; операторы: М. Беров, Ю. Иванцев, Г. Лейбман, Г. Масальский, В. Пужевич, С. Фрид.

О праздновании 40-летия Советской Белоруссии.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«**Рассказы о семилетнем плане. Транспорт СССР**», 2 ч.
Автор сценария Д. Стуруа; режиссер Р. Чиаурели; оператор Т. Мегрелишвили.

21593 ш

«Солнечная Аджария», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Шарвашидзе, Ш. Чагунава; режиссер Ш. Чагунава; операторы: Л. Арзуманов, А. Аджибегишвили.

«Город торжествует», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Эбралидзе, И. Канделаки; режиссер И. Канделаки; операторы: Б. Крепс, Ш. Шиошвили, О. Магакян, А. Шанидзе.

О 1500-летии города Тбилиси.

«В мире вершин», 1 ч.

Автор сценария и режиссер О. Чиаурели; операторы: З. Мачаидзе, Б. Крепс, Т. Мегрелишвили, О. Деканосидзе.

«По Крыму и Кавказу», 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Витухновский; режиссер-оператор Н. Нагорный.

«На зимних пастбищах», 2 ч.

Авторы сценария: М. Салуквадзе, О. Чиаурели; режиссер О. Чиаурели; операторы: З. Мачаидзе, А. Погосов.

«Подъем сельского хозяйства Грузии», 9 ч. (7 ч. цветных).

Автор сценария Качибая; режиссер И. Канделаки; оператор А. Семенов. Главный консультант Долаберидзе.

«Промышленная выставка в Тбилиси», 2 ч.

Режиссер В. Гахокидзе; оператор А. Семенов; автор текста Махарадзе.

«Электротехническая и приборостроительная промышленность Грузии», 2 ч.

Режиссер Ш. Хомерики: операторы: Ш. Шиошвили, Б. Крепс.

«Путешествие в Непал», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Асатиани, Ю. Каравкин; режисер Г. Асатиани; операторы: Г. Асатиани, О. Деканосидзе.

АЛМА-АТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Быль Каспийская», 2 ч., цветной.

Автор сценария Ф. Спивак; режиссер Я. Смирнов; оператор М. Сагимбаев.

«Народные ремесла казахов», 2 ч., цветной.

Автор сценария К. Ходжиков; режиссер А. Корсакбаев; оператор Ю. Стебут; автор дикторского текста Д. Тарасов.

«Нагул крупного рогатого скота», 3 ч.

Автор сценария Н. Зверев; режиссер-постановщик Н. Бейсеков, оператор М. Сагимбаев. Консультант кандидат биологических наук А. Бурбаев.

«Открытые горные работы Коунрада», 2 ч.

Автор сценария Ф. Спивак; режиссер-оператор И. Чикноверов; операторы: В. Васильченко, Ю. Гибов. Консультанты: Н. Першаков, В. Чертыков.

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 33. Тел. К 5-54-00.

А03571. Подписано к печати 20/VII 1959 г.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,75 (условных листов 17,55).

Учетно-издательских листов 18,69. Тираж 20 000 экз. Зак. № 1101.

16-я типография Московского городского Совнархоза.

Москва, Трехпрудный пер., д. 9.

Цена 10 руб.

4

«ТРИ ДРОВОСЕКА» — так называется цветная мультипликационная кинокартина, недавно выпущенная киностудией «Союзмультфильм» для самых маленьких зрителей.

Авторы фильма — сценаристы С. Бялковская и А. Сазонов, режиссер Л. Амальрик, художники-постановщики Н. Привалова и Т. Сазонова — оживили на экране героев, не совсем обычных даже для рисованной мультипликации. Это Соломинка, Пузырь и Лапоть. Некогда мы встречались с ними в старинной сказке о том, как собрались Пузырь, Соломинка и Лапоть в лес, по дрова. Надо было им переплыть речку. Уселся Лапоть верхом на Соломинку, но в воде она переломилась и вместе с Лаптем пошла ко дну. А Пузыря, побоявшегося лезть в воду, так это рассмешило, что от хохота он лопнул.

Но в фильме старая сказка обернулась на новый лад.

... — Хочешь есть калачи, — не сиди на печи, — сказала Соломинка и позвала своих друзей Пузыря и Лаптя идти в лес дрова рубить. Вот и зашагали они втроем с топорами да пилой на плечах.

Переплыли они речку и принялись за работу. Правда, трудились Соломинка и Лапоть. А Пузырь все норовил всхрапнуть под кустом пока не кликнут его кашу есть.

Взвалил каждый на плечи по вязанке дров, и отправились они домой. Но Пузырь, не желая гнуть спину, повыбрасывал из своей вязанки все поленья. Без ноши он стал таким легким, что порыв ветра подхватил его и забросил на высокое дерево.

Соломинка и Лапоть еле спасли Пузыря от гибели. И, поняв собственную ошибку, Пузырь взвалил на плечи свою часть ноши.

Добрались друзья до дому. Теперь можно и за стол садиться — поесть каши...

На этой странице вы видите несколько кадров из нового мультфильма.



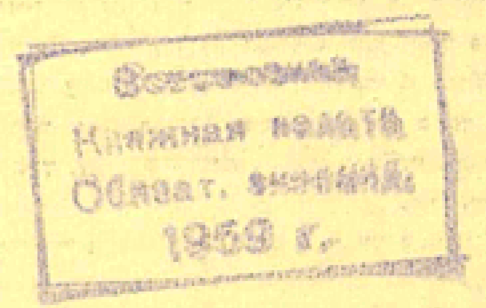


ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ



(IV КВАРТАЛ)





ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников, фоторепортажи о киносъемках, дружеские шаржи.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА

на три месяца — 30 рублей

Подписка принимается в городских отделах „Союзпечати", конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала „Искусство кино".